LA COLLEZIONE D'ARTE DEL SANPAOLO

SANCTI
PER FIDEM
VICERVNT
REGNA
OPERATI
SVNT
GVSTIT
IAM

SANPAOLO

In sovraccoperta
Pittore piemontese attivo tra 1690 e 1710
(Sebastiano Taricco?), *San Paolo*, particolare.

CSP- Biblioteca - 22 S2

LA COLLEZIONE
D'ARTE
DEL SANPAOLO

LA COLLEZIONE D'ARTE DEL SANPAOLO

a cura di
Anna Coliva

schedatura
Arabella Cifani e Franco Monetti

biografie degli artisti
Marina Minozzi

SANPAOLO

Silvana Editoriale

Progetto e realizzazione
Arti Grafiche Amilcare Pizzi Spa

Direzione
Dario Cimorelli

Coordinamento editoriale
Giuseppe Scandiani

Art director
Giacomo Merli

Redazione
Valerio Rossi e Silvia Grassi

Impaginazione
Piero Giussani

Ufficio iconografico
Sabrina Galasso

Ufficio stampa
clp relazioni pubbliche, Milano

Nessuna parte di questo libro
può essere riprodotta o trasmessa
in qualsiasi forma o con qualsiasi
mezzo elettronico, meccanico o altro
senza l'autorizzazione scritta
dei proprietari dei diritti e dell'editore.

© 2003 Gruppo Bancario Sanpaolo IMI
© 2003 Silvana Editoriale Spa, Cinisello Balsamo, Milano

È tratto comune a molte banche, non solo in Italia, l'essere collezioniste d'arte. Nelle loro raccolte si trovano esempi di specializzazioni tematiche per scuole, generi, periodi, come pure di patrimoni artistici più antologici ed eterogenei. Entrambe le tipologie scaturiscono da scelte di politica culturale legate, nel loro sviluppo e nei loro contenuti, alla loro storia e identità.

Tracce di storia

Il patrimonio artistico del Gruppo Sanpaolo IMI è del secondo tipo. La ricchezza e la diversificazione cronologica e contenutistica derivano da due ragioni di fondo: da un lato, l'evoluzione e la struttura attuale del Gruppo; dall'altro, la storia delle singole Banche che lo compongono.

Il Gruppo è cresciuto molto negli ultimi anni, ponendosi sul mercato come uno dei maggiori gruppi creditizi e finanziari, capillarmente presente, con le sue Reti bancarie, su tutto il territorio italiano. Un Gruppo nel quale si sono integrate nel tempo realtà diverse: quella del Sanpaolo, grande banca commerciale nazionale, particolarmente diffusa nel Nord Ovest; quella dell'IMI, istituto finanziario che ha svolto un ruolo di primissimo piano nel sostegno allo sviluppo del sistema imprenditoriale italiano; quelle delle banche del Nord Est, come le Casse di Risparmio di Padova e Rovigo, di Bologna, di Venezia, del Friuli e la Banca Popolare dell'Adriatico; quella del Banco di Napoli, la banca del Gruppo nel Mezzogiorno. Senza dimenticare le diverse banche di minori dimensioni, ma di forte radicamento nei propri territori di riferimento, che nel tempo sono entrate a far parte del Gruppo, quali la Banca Provinciale Lombarda e il Banco Lariano.

Proprio a motivo di questo processo di crescita, la fisionomia di gruppo creditizio è molto cambiata, poiché in esso si sono integrate Banche di diversa storia e collocazione geografica, tutte caratterizzate da un'importante tradizione e da un profondo legame con le proprie aree di insediamento.

L'eredità storica e l'identità specifica di ciascuna di esse sono, per così dire, confluite in una "casa comune" senza annullarsi in essa, ma divenendo un contributo forte e originale all'identità del Gruppo.

Si tratta di percorsi storici talvolta plurisecolari, che si riflettono anche nelle raccolte di opere d'arte, tracciando un percorso della relazione tra l'impresa e il proprio contesto sociale, sottolineando la continuità dell'attenzione alle espressioni culturali dei territori in cui ciascuna ha operato e opera e anche recando traccia delle coordinate temporali e geografiche di espansione della presenza e dell'attività.

Un nuovo progetto editoriale

Proprio prendendo le mosse da queste considerazioni, abbiamo scelto di avviare da quest'anno una nuova serie di volumi d'arte dedicati al patrimonio artistico del Gruppo Sanpaolo IMI.

Intendiamo questo progetto editoriale come testimonianza del grande valore che la nostra cultura d'impresa attribuisce alla creatività individuale e all'"ambiente umano" delle comunità sociali e dei territori in cui operiamo.

Non c'è dubbio, infatti, che l'arte rappresenta una delle massime espressioni e sintesi di soggettività e contesto sociale. Non è un caso che, nella storia delle raccolte che in questa collana vengono presentate, le Banche del Gruppo figurino spesso non soltanto come collezioniste, ma anche come mecenati.

Il primo volume è dedicato ai beni artistici del Sanpaolo. Ad esso ne seguiranno altri dedicati ai patrimoni d'arte del Banco di Napoli e delle Banche del Nord Est, nonché alle banche del Gruppo nei Paesi della Nuova Europa.

Ogni volume presenterà una selezione di opere corredate da una ricca, rigorosa e al tempo stesso agile documentazione storico-critica, con l'obiettivo di rendere la lettura di questi libri utile e piacevole sia agli esperti sia al pubblico degli appassionati del bello.

Un merito, questo, che va riconosciuto alle persone che hanno contribuito all'ideazione e alla realizzazione del progetto editoriale e di questo primo volume, alle quali spetta un doveroso ringraziamento.

Le collezioni del Sanpaolo

In questo volume, le collezioni del Sanpaolo sono illustrate attraverso opere individuate ripercorrendo tutto il lungo arco temporale in cui il patrimonio artistico della Banca si è venuto formando.

Cinque secoli di storia – e di storia dell'arte – si ricapitolano in queste pagine, che prendono le mosse dalla nascita del nostro "progenitore", la Confraternita Compagnia di San Paolo, nella Torino sabauda del 1563.

Mi piace sottolineare, come ricorda nell'Introduzione la curatrice, Anna Coliva, che il nucleo originario di queste raccolte vede la Compagnia nel duplice ruolo di collezionista e di committente di opere d'arte.

È una committenza che ha rappresentato una nuova stagione del mecenatismo, poiché associava al classico fine della sottolineatura del prestigio (oggi diremmo: alla cura dell'immagine) lo spirito che animava quella tipica espressione dell'Europa cristiana del tempo che sono le Confraternite e le *Charities*: lo spirito di una solidarietà che non si limitava al pur necessario soccorso del bisogno immediato, ma ideava e attuava forme nuove e moderne di progetto sociale e si proponeva di "farsi lievito" per sostenere l'evoluzione e la crescita delle comunità. Un'evoluzione e una crescita che da sempre passano anche per lo sviluppo delle arti.

A questa "impronta genetica" la Banca è sempre rimasta coerente, pur nelle profonde trasformazioni che hanno segnato il suo divenire nel tempo, sino alla realtà di gruppo creditizio e finanziario italiano ed europeo che è oggi.

Il patrimonio artistico della Banca si è sviluppato parallelamente al suo percorso storico, alla sua espansione geografica, al suo rafforzamento attraverso l'acquisizione di altre realtà creditizie, in sintesi, al complesso dei rapporti tra la Banca e la società.

Non per caso, nella prima edizione del Bilancio Sociale del Gruppo, realizzata nel 2003, abbiamo parlato anche del nostro patrimonio artistico, inteso come uno degli aspetti dell'attenzione che dedichiamo alla società e alla cultura. E lo abbiamo fatto nella sezione che illustra la relazione della Banca con quel fondamentale *stakeholder* che è la collettività nelle sue diverse espressioni.

Un augurio

Nell'offrire quest'opera ai lettori speriamo di donare un'opportunità in più di conoscere il nostro Gruppo e di apprezzare e amare le opere di artisti che – in tempi, luoghi e situazioni diverse – hanno posto i propri talenti al servizio del desiderio di bellezza e di godimento estetico e spirituale che da sempre connotano l'avventura dell'uomo nella storia.

Questo è lo spirito della cultura di un'impresa come la nostra, che, proprio per il suo essere focalizzata su valori misurabili e quantificabili, sa di doversi sempre riferire, nel suo operare, sia alla ricerca di valore per gli azionisti, sia ai Valori intangibili e inestimabili che sono elementi costitutivi della persona.

Il duplice riferimento trova riscontro nella ricerca e nella realizzazione di un sempre più stretto e trasparente rapporto con i clienti – sette milioni di famiglie e 400.000 imprese – che sono il patrimonio fondamentale del Gruppo.

Rainer Masera
Presidente Gruppo Sanpaolo IMI

Sommario

9 Arte, collezionismo, mecenatismo: le collezioni del Sanpaolo
di Anna Coliva

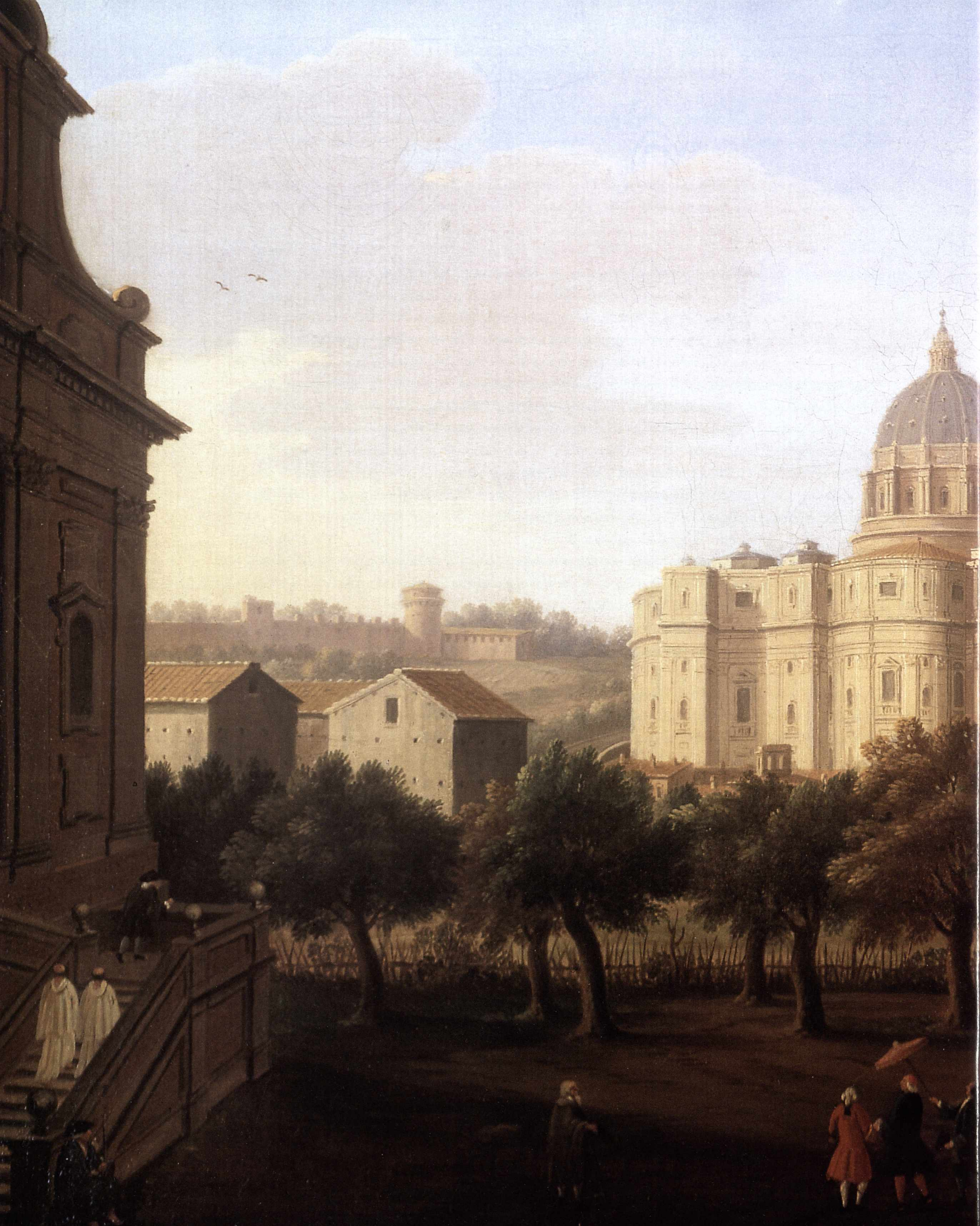
39 L'Oratorio della Compagnia di San Paolo
schedatura di Arabella Cifani e Franco Monetti

71 La collezione d'arte del Sanpaolo
schedatura di Arabella Cifani e Franco Monetti

298 Biografie degli artisti
di Marina Minozzi

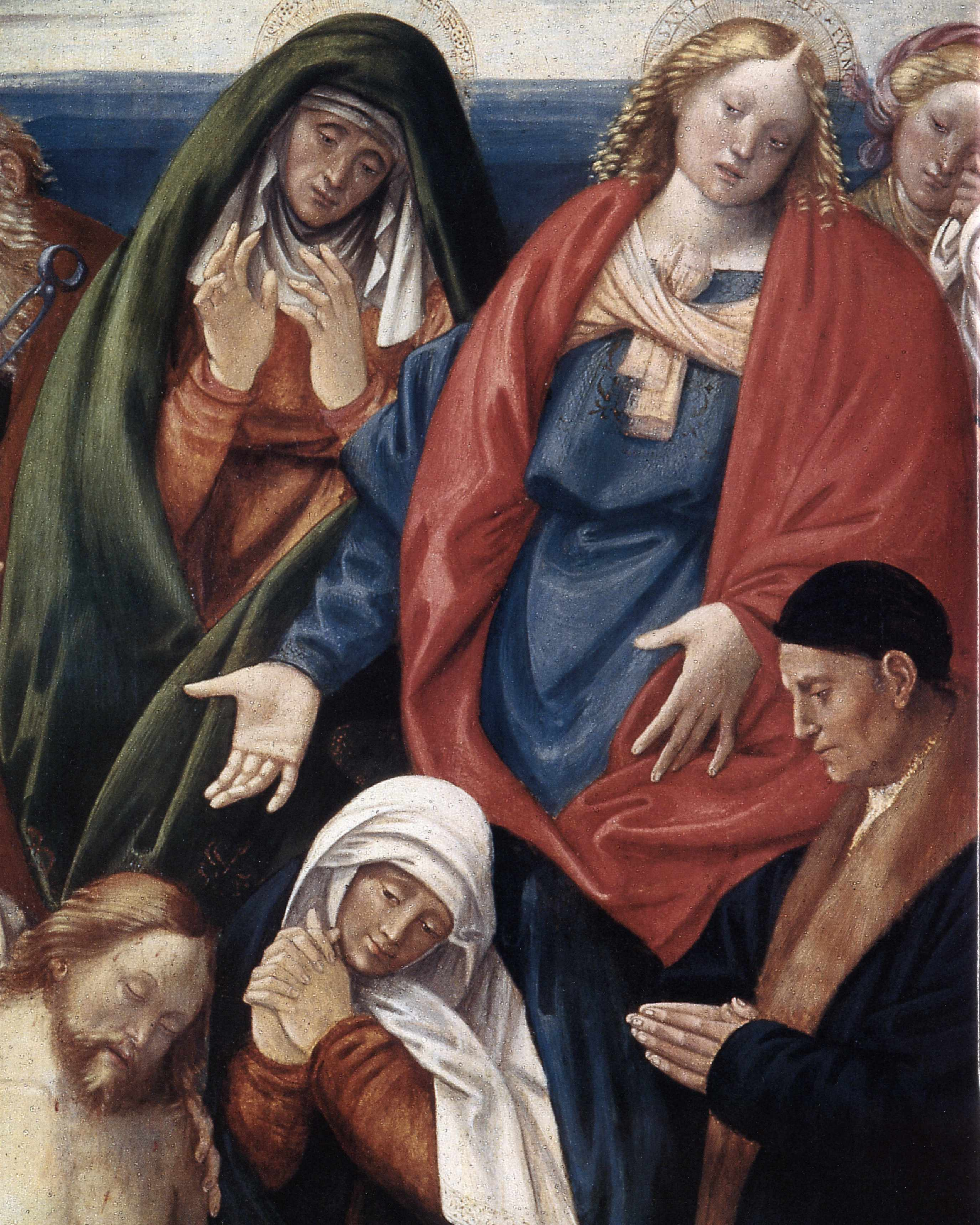
314 Nota bibliografica

317 Indice dei nomi



Arte, collezionismo, mecenatismo: le collezioni del Sanpaolo

di Anna Coliva



Gerolamo Giovenone,
Compianto sul Cristo morto con figura di committente,
particolare.

La volontà di una collezione come quella del Sanpaolo di affermarsi, per lo meno per quanto si riferisce al suo nucleo originario, come rappresentativa di una ben precisa area culturale, si manifesta sin dalle opere più antiche che ne entrarono a far parte. Già in quei dipinti nei quali si manifestano le prime avvisaglie di Rinascimento si riscontrano connotazioni fortemente marcate e originali, anche in senso territoriale.

Rappresentano infatti quella cultura di area squisitamente locale in cui fa la sua comparsa Martino Spanzotti, che tentò di introdurre in quella corte le novità di Raffaello e nella cui bottega crebbero Defendente Ferrari e Gerolamo Giovenone.

Lo Spanzotti orientò in senso decisamente moderno la pittura piemontese, aiutandola a recidere i propri legami con le grazie del mondo tardogotico e con le anguste visioni della pittura francese e fiamminga. Gerolamo Giovenone, il suo discepolo, saprà approfittarne, come rivela il suo *Compianto sul Cristo morto* databile agli anni giovanili, nel secondo decennio del Cinquecento, in cui si dimostra come la pittura piemontese sapesse individuare con sicurezza i propri modelli attraverso aree temporali e geografiche anche molto estese. Al contrario di quanto avvenne rispetto alla valutazione critica, che in pratica si è consolidata solo in tempi molto recenti. Al punto che si è potuta trascurare una figura di primissimo piano della scena pittorica di inizio Cinquecento come Macrino d'Alba.

In quest'opera Giovenone riesce a tenere il passo di fatti importantissimi avvenuti a Milano, importati da Vincenzo Foppa e da Butinone, e che si chiamano Bramante e Leonardo, e ben si affianca alle contemporanee esperienze dell'amico Defendente Ferrari; con in più interessanti aperture verso inclinazioni stilistiche e compositive lombardo-venete che probabilmente gli furono mediate da Altobello Melone.

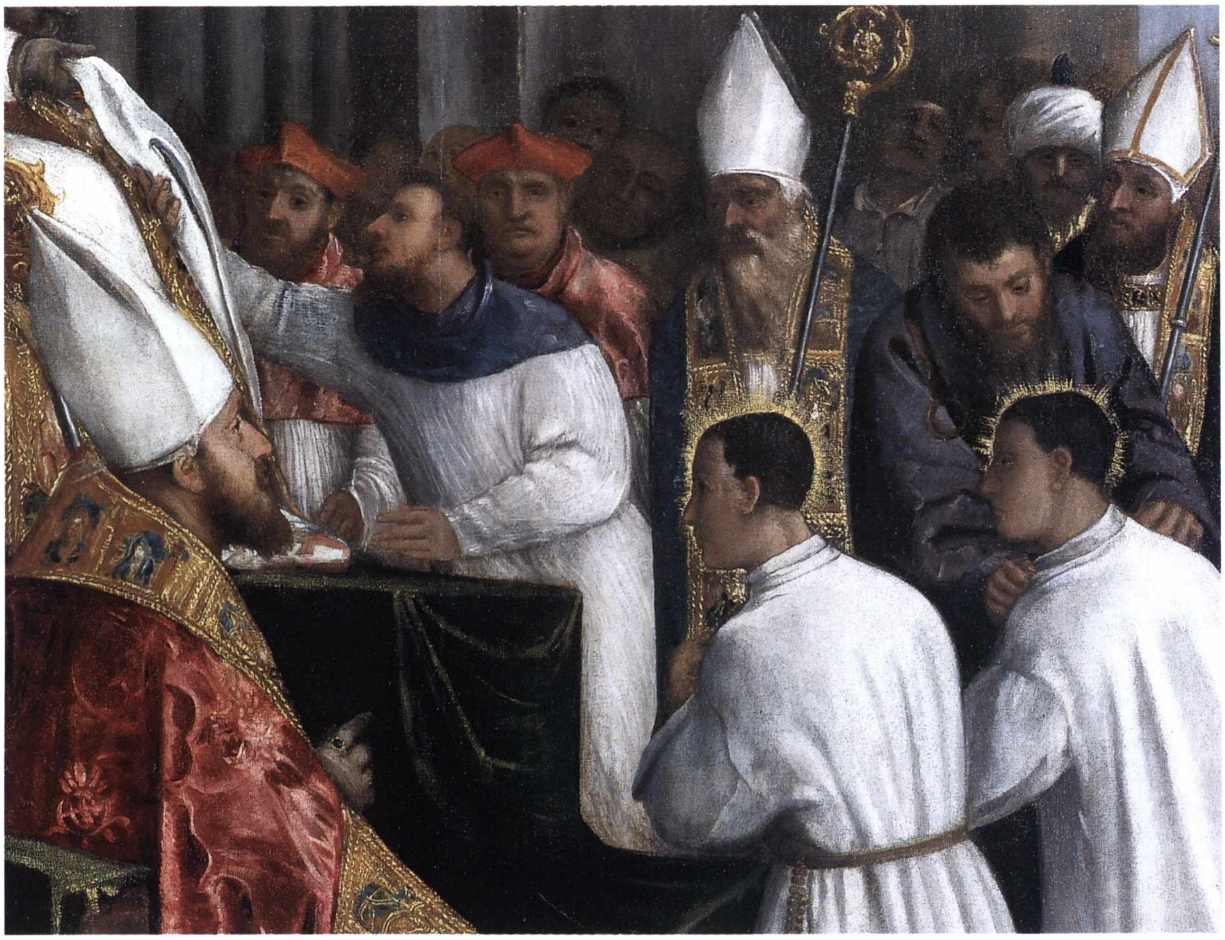
Decisamente interessante rilevare la presenza in questa collezione di Gandolfino da Roreto, il pittore che seppe meglio recepire – e diffondere – le diverse sollecitazioni delle varie scuole pittoriche del Casalese, di Asti e Vercelli, tanto da venire definito *"una delle personalità più significative del primo Cinquecento piemontese, a un livello di impegno pittorico e di qualità superiore a Defendente"* (Giovanni Romano), e la sua pala nella parrocchia di Quargnento, vicino a Novara, essere considerata uno dei più bei polittici piemontesi. Entrambe le opere della collezione del Sanpaolo sembrano far parte di più vasti complessi, quasi sicuramente polittici smembrati. Per la predella con *La vita di san Biagio* si ipotizza, con una buona dose di sicurezza, la provenienza dal duomo di Asti che al santo dedicava un altare.

Tali provenienze, da destinazioni di grande rilevanza pubblica e dunque di profonda aderenza al tessuto storico e culturale, oltre che artistico, di un territorio, rendono particolarmente significativa la loro acquisizione da parte di un Istituto che è nato quale espressione di quello stesso territorio.

Le due tavole toccano aspetti differenti della gamma stilistica ed espressiva del pittore: quella che appare più antica, da collocarsi agli inizi del primo decennio, la predella con le *Storie di san Biagio*, ha una rigorosa, lucida impostazione primo-rinascimentale che trae qualche eco dai grandi esiti della cultura cremonese appresa da Gandolfino nei suoi viaggi numerosi e costanti, e che si costruisce su sottili e luminescenti trame coloristiche.

Più corposa ed elaborata risulta la stesura cromatica della *Sant'Eulalia* che recupera, nella ieratica, concentrata rappresentazione della santa, più di un ricordo di Boccaccio Boccaccino.

Jacopo Fallaro,
Papa Urbano V consegna l'abito dei gesuati al beato Giovanni Colombini e al beato Francesco Vincenti,
particolare.

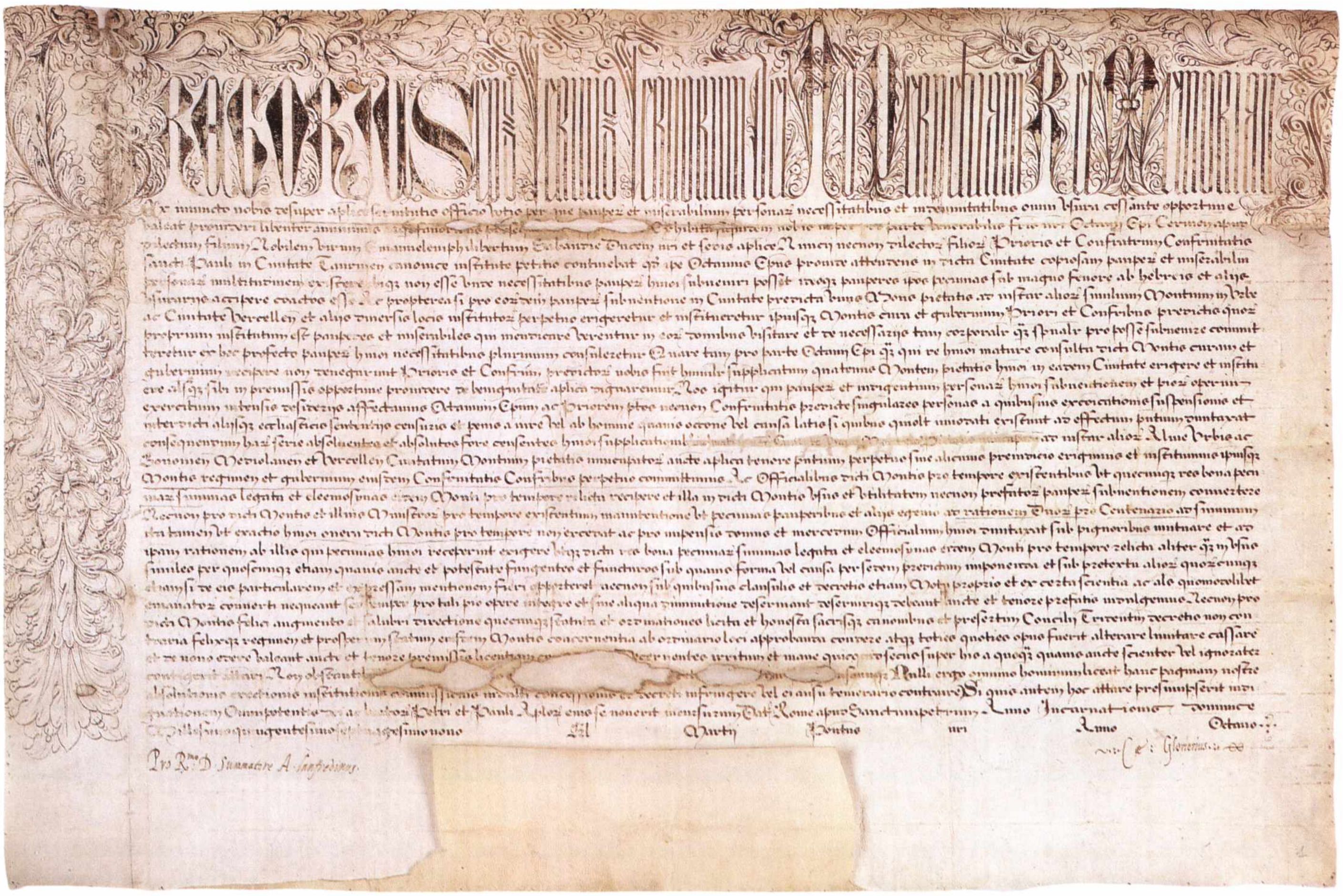


Le opere di Gerolamo Giovenone e Gandolfino da Roreto dimostrano quanto il primo Cinquecento piemontese fosse di primissimo piano e perfettamente in grado di dialogare con i fatti di Bologna, Ferrara, del Veneto o della Lombardia. Dopo avergliene reso il dovuto omaggio, la nostra collezione si complica, così come si complicano, con l'avanzare del Cinquecento, i fatti artistici dell'Italia, non più ben localizzati in autonome e singolari elaborazioni locali ma pronti a subire una sorta di internazionalizzazione dei linguaggi, rinnovati da alcune grandi direttrici: Roma, Firenze, l'Emilia, Venezia.

E da questi precisi centri di irradiazione provengono le opere che formano il nucleo della pittura del Cinquecento più maturo. Era ritenuta di Tiziano, ad esempio, la tela raffigurante *Papa Urbano V che consegna l'abito dei gesuati al beato Giovanni Colombini e al beato Francesco Vincenti* e ha una storia gloriosa in quanto proviene dalla chiesa dei gesuati a Venezia, di cui costituiva una portella dell'organo.

Purtroppo finì molto presto, intorno al 1812, nei circuiti del mercato clandestino, per ricomparire infine in Italia, dove fu fortunatamente acquistata dal Sanpaolo. A ulteriore dimostrazione di quanto le collezioni di istituzioni impostate con forte vocazione pubblica fossero divenute importanti per la ricostruzione di quel tessuto connettivo dell'arte italiana che speculazioni improvvide e spesso di modestissima portata hanno contribuito a disgregare già a partire dall'Ottocento. L'acquisizione di quest'opera ha significato, come conseguenza, il suo recupero agli studi e alla conoscenza. Sottratta al catalogo di Tiziano, in cui persisteva con molti dubbi, ha avuto la giusta attribuzione a Jacopo Fallaro, raro pittore che si muove sulle orme di Tiziano giovane al punto da venire confuso con il maestro. Di lui rimangono scarsissime tracce e questo recupero critico diviene pertanto estremamente importante.

Da Venezia provengono anche due dipinti di più avanzato Cinquecento. Il primo, la *Cena in Emmaus* di Leandro Bassano, si inserisce nel filone della più riuscita produzione della grande bottega di Jacopo e dei suoi figli, quello delle *Quattro Stagioni* o dei *Banchetti* che permettevano di mettere in scena prodigiose quantità di intermezzi quotidiani e naturalistici, dagli animali, ai giochi, alle suppellettili. Tali serie di dipinti divennero, tra Cinquecento e Seicento, opere ambite e imprescindibili per ogni collezione. Palma il Giovane, epigono di Tintoretto e Veronese, è presente con una squillante raffigurazione della *Trinità adorata dai santi*, dove in alcuni brani s'intravede la mano della bottega. Le stesure di colore, la resa tattile delle



Bolla di papa Gregorio XIII, dell'1 marzo 1579, con la quale si concede alla Compagnia di San Paolo la facoltà di erigere un Monte di Pietà in Torino (Torino, Archivio Storico San Paolo).

sete e dei damaschi continuano la gloriosa tradizione veneziana ma si sfaldano, man mano che si sale verso l'empireo e la divinità, in soffici e fumose atmosfere celesti.

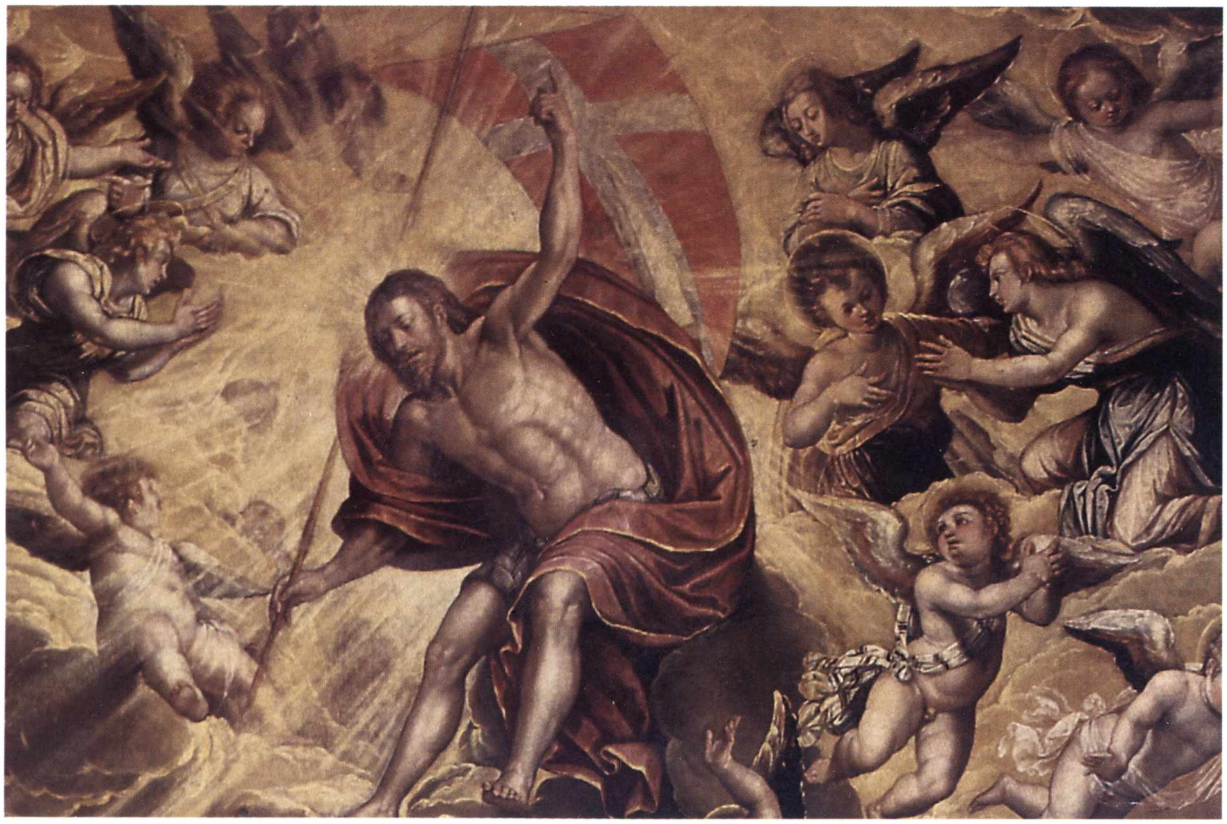
Con l'opera di Andrea del Brescianino si entra con autorevolezza nell'ambito delle problematiche fiorentina e, immediatamente dopo, romane, di Raffaello. Sono gli anni che si incentrano, per il maestro, attorno al 1507-1508 e che per i seguaci si spostano attorno al secondo decennio: come immediata ripercussione si riscontra in quest'opera la ricerca di una vibratilità sentimentale delle figure e di un riferimento formale diretto alla celebre *Madonna di Loreto* che Raffaello aveva dipinto al suo arrivo a Roma per Santa Maria del Popolo. Ma vi si leggono anche evocazioni del più recente innovatore di quella tipologia a Firenze, fra Bartolomeo, per l'indefinibilità del sentimento che permea la fuggevolezza atmosferica e che sfoca le sembianze. Nelle pose transitorie delle figure e nelle loro inafferrabili espressioni l'immagine assume un tempo rallentato e accostante alla semplicità umana del riguardante. Brescianino rappresenta, all'interno della collezione, il manierismo nella sua accezione più storica, esemplare di un sincretismo che riuscirà a unire l'altrettanto complessa maniera di Sodoma – che dunque significa Leonardo – e persino di Beccafumi.

Nella seconda metà del Cinquecento, a Torino, si colloca la nascita di una grande impresa destinata a segnare la storia politica e religiosa della città, ancor più che la storia artistica: la fondazione della Compagnia della Fede Cattolica, detta da subito, più familiarmente, Compagnia di San Paolo, dal nome del santo protettore, posta a baluardo dell'ortodossia cattolica della fede contro le infiltrazioni protestanti.

Alla fondazione dell'ordine, nel 1563, segue immediata l'edificazione della sede, l'oratorio di San Paolo, che fu officiato per la prima volta nel 1578 e che, di conseguenza, dovette essere dotato dei dipinti e degli arredi che si confacevano al suo importantissimo ruolo.

Nella collezione del Sanpaolo si conservano le tele ancora superstiti dell'antica decorazione. Si realizza pertanto per questo Istituto la condizione, forse unica, di aver avuto un doppio ruolo: da una parte, quello di collezionista, dall'altra, quello di committente di un intero ciclo pittorico, che documenta in pratica lo svolgersi dell'intero Seicento piemontese: e di esserne tuttora il custode.

Dalla decorazione originaria dell'antico oratorio sopravvivono ora, nella sede dell'Istituto in piazza San



Alessandro Ardente, *Caduta di san Paolo da cavallo,* particolare.

Carlo, nove grandi tele. Altre tre, riguardanti episodi della vita di san Paolo, sono andate disperse e attualmente non se ne conosce la collocazione, mentre il *San Paolo con il libro* di Federico Zuccari sappiamo per certo che fu distrutto da un incendio nel secolo scorso.

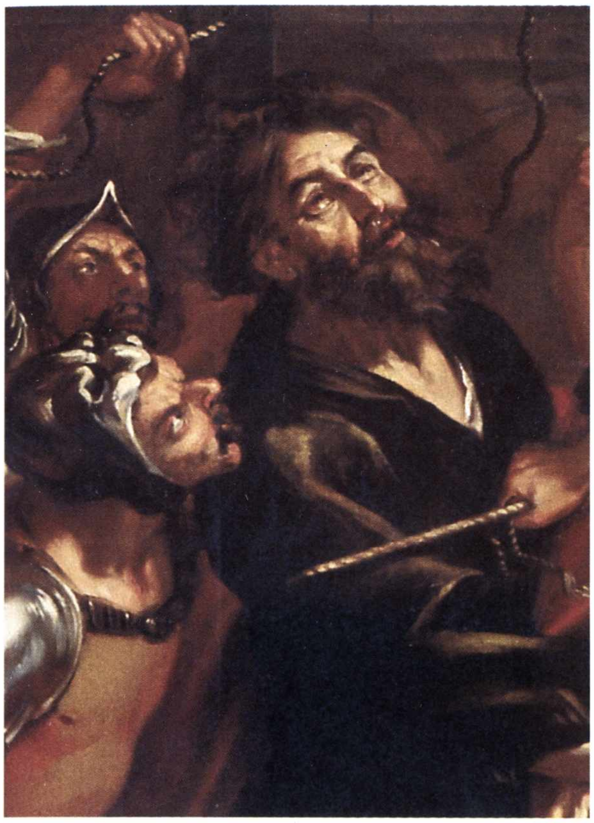
Tutte le tele che facevano parte dell'insieme decorativo e devozionale furono commissionate direttamente dalla Compagnia o dai suoi membri più illustri, che marcarono tale committenza con il proprio stemma. Gli artisti prescelti risultano a loro volta strettamente legati alla corte sabauda. Un insieme di circostanze che fanno scorgere un rigoroso progetto all'interno della Compagnia di San Paolo e la volontà di una forte integrazione e incidenza sul tessuto sociale, politico e artistico-culturale della città che essa rappresentava: oltre che, naturalmente, religioso. Al punto che scorrere le immagini delle nove tele superstiti fornisce un quadro delle tendenze che più influenzarono la pittura piemontese dalla fine del Cinquecento alla fine del Seicento. Un panorama che finisce per essere esaurientemente rappresentativo delle principali inclinazioni dell'arte italiana durante l'intero secolo e che meriterebbe forse di essere accolto in un ambiente che tentasse di ricostruire l'originario aspetto dell'oratorio, irrecuperabilmente alterato già alla fine dell'Ottocento, e riconsiderasse la forte valenza delle opere che lo compongono.

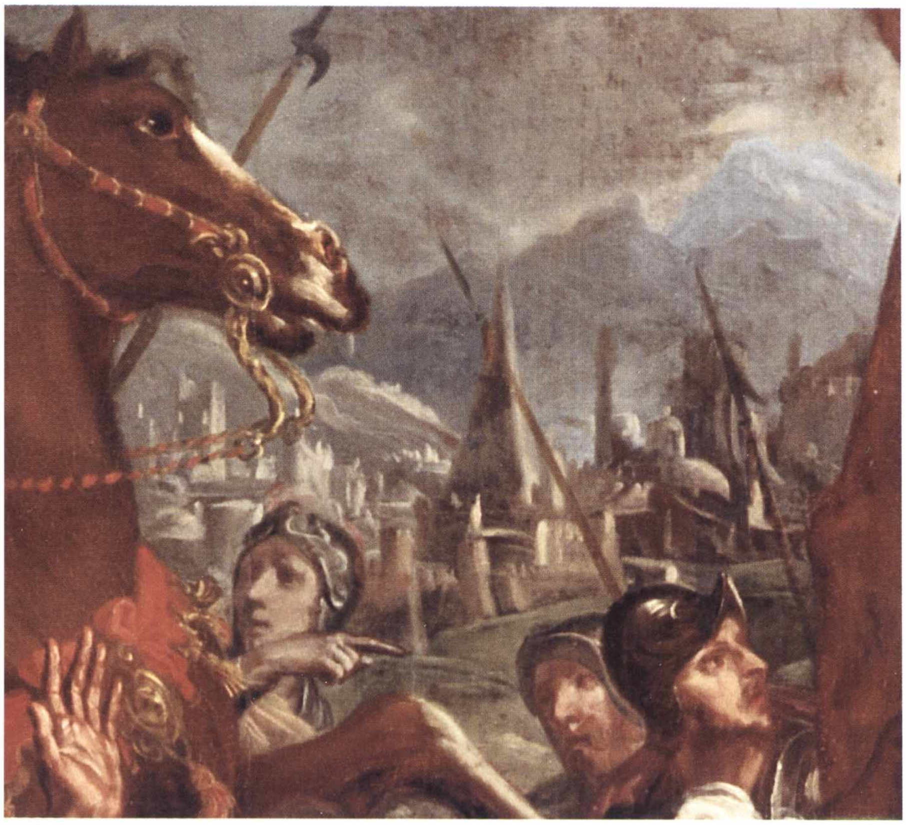
La prima opera a essere commissionata, intorno al 1580, fu quella di Alessandro Ardenti destinata all'altare maggiore, che rappresentava il momento culminante dell'epopea cristiana: la conversione come apparizione violenta della nuova luce della verità che colpisce Saulo e lo trasforma in Paolo.

In una macchina teatrale di impianto tintorettesco, messa in moto dalla raggiera luministica che parte dal centro, s'inseriscono figure stilisticamente legate alla maniera toscana e romana di metà Cinquecento, di Giorgio Vasari in particolare, che Ardenti poté aver conosciuto attraverso i lavori lasciati dall'artista a Bosco Marengo, vicino ad Alessandria, nell'impresa decorativa voluta da papa Pio V Ghislieri che tentò di ricostituire in quella zona un vero cantiere "romano", la cui eco è tutta nella pala dell'Ardenti. Con in più, nella figura del *San Paolo atterrato,* oltre alla traduzione vasariana di una forma michelangiolesca, il ricordo esatto del *San Paolo* di Parmigianino (ora a Vienna) che all'epoca si trovava ancora a Bologna.

Andato distrutto il quadro di Federico Zuccari raffigurante *San Paolo con il libro,* che avrebbe inoltrato la decorazione dell'oratorio nel nuovo secolo ed essendo ancora irrintracciabili altre tre tele fra cui quella di Andrea Pozzo, ci si trova con l'opera di Charles Dauphin nel maturo Seicento piemontese e con le opere del suo maggiore rappresentante.

Nella tela di *San Paolo rapito al terzo cielo* l'allievo di Simon Vouet offre una sorta di sintesi delle novità pit-





Giovanni Bartolomeo Caravoglia, *San Paolo condotto al martirio*, particolare.

Giovanni Bartolomeo Caravoglia, *Martirio dei santi Pietro e Paolo*, particolare.

toriche che, tra tutte quelle apprese a Roma, maggiormente potevano interessare una regione a così stretto contatto con la Francia, tanto da avere nelle due regine francesi, Cristina di Francia e Giovanna di Nemours, le maggiori committenti.

La straordinaria profondità che la qualità timbrica del rosso conferisce al mantello del santo, eccitata ancor più dal contatto con il nero luminoso, rivela immediata la formazione del Dauphin sulla scelta stilistica elaborata dai francesi attivi a Roma attorno appunto a Vouet; ma nel rigoroso classicismo dei tagli profilari, nell'elaborato, ma insieme nitido assetto compositivo, l'artista dimostra di aver compreso come la determinante prima di questa elaborazione stilistica andasse ricercata in Poussin e come il grande maestro fosse di per sé elemento sufficiente a ispirare e sostenere la sua vasta produzione pittorica.

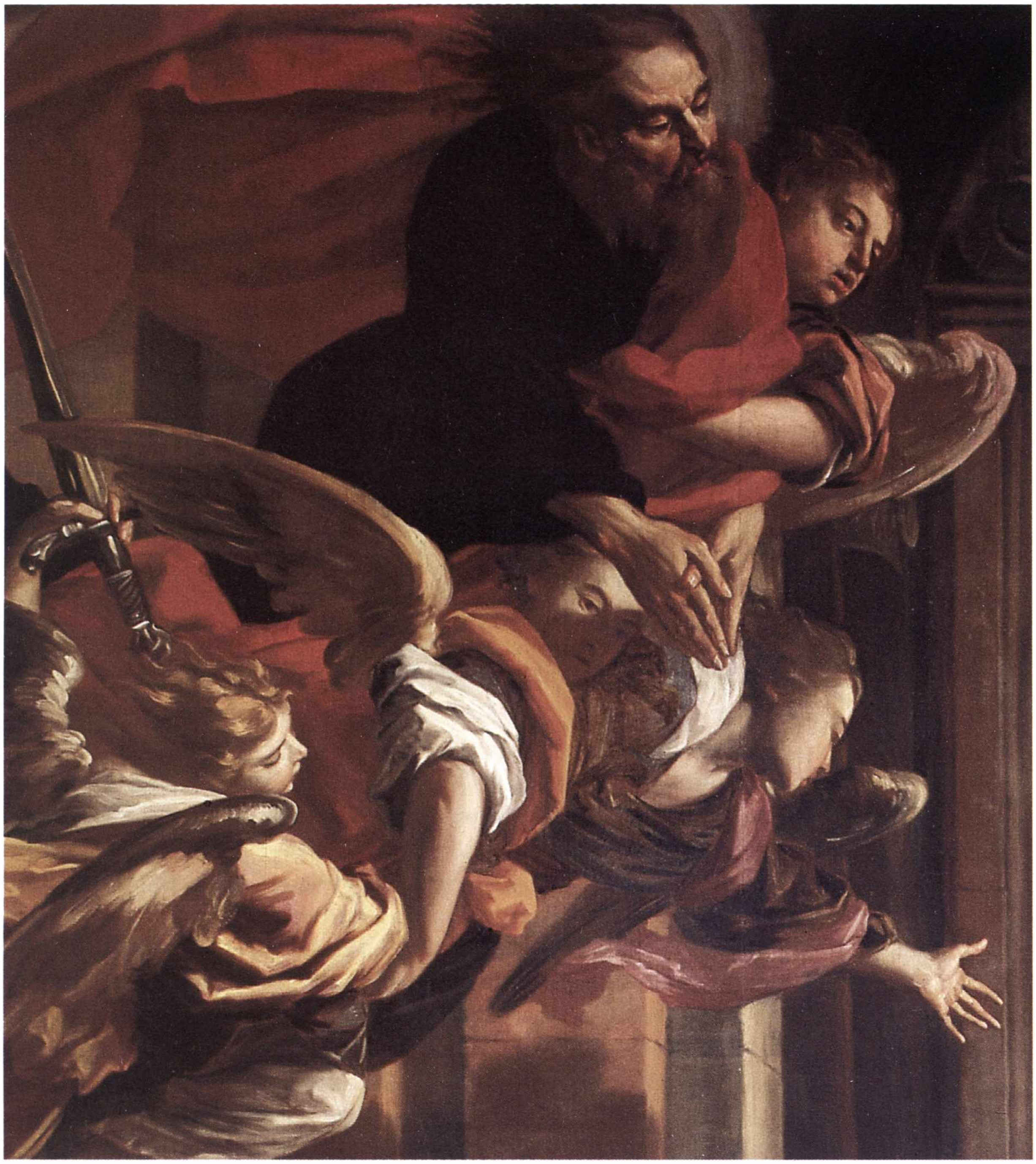
Allievo diretto di Dauphin fu Giovanni Bartolomeo Caravoglia, cui l'oratorio commissionò ben sei delle opere che dovevano narrare le storie di san Paolo. L'impianto coloristico è quello che maggiormente è impostato sull'esempio del maestro francese. Ma gli insiemi compositivi di queste opere rivelano una più variegata gamma di spunti, tra i quali vengono prediletti quelli dalla pittura bolognese, Ludovico Carracci innanzitutto, i cui modelli presiedono alla affollata composizione di *San Paolo condotto al martirio*. L'artista torinese arriva a citarne il cavaliere in alto a sinistra, accanto alle rovine dell'arco. Ma anche nella *Decapitazione di san Paolo* se ne recepiscono ricordi, con l'affollarsi delle insegne militari sul paesaggio aguzzo ancora di origine fiamminga; così come il volo planante del gruppo di angeli che trasportano san Paolo è memore delle composizioni di Ludovico per Piacenza (ora a Parma, Galleria Nazionale).

Brani più circoscritti si ispirano anche alla più ampia accademia carraccesca, a Massari, a Tiarini, anche a Guercino. Nei dipinti di più alto raggiungimento formale, come il *San Paolo al transito della Vergine*, o *Santa Tecla*, si assiste allo sforzo, perfettamente riuscito da parte di Caravoglia, di ordinare le proprie composizioni, altre volte brulicanti, sulle linee ben chiare e ordinatrici di Domenichino, che conferiscono chiarezza narrativa alle composizioni. Nel *Transito*, ad esempio, le due scene principali si collocano ben scandite al di sopra e al di là di un arco che non è altro che il meraviglioso protagonista architettonico del quadro di Domenichino a Madrid.

Nell'episodio con santa Tecla le grandi architetture che sfumano in controluce e sul cui primo piano incedono i protagonisti derivano dalle monumentali creazioni ortogonali del maestro bolognese per Sant'Andrea della Valle.

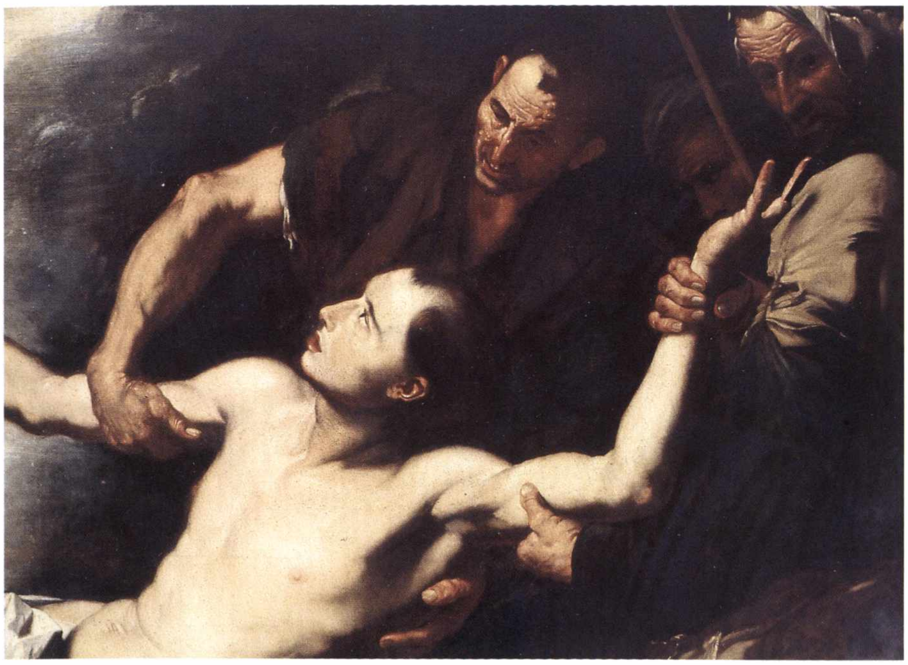
Il più alto classicismo bolognese è determinante anche per gli esiti di Giovanni Francesco Sacchetti, altro

Giovanni Bartolomeo Caravoglia, *San Paolo al transito della Vergine*, particolare.



maestro piemontese attivo nell'oratorio dove esegue *San Paolo che distribuisce l'elemosina*, un'opera di esecuzione squisita e di eccezionale equilibrio compositivo. L'artista riesce a comporre con maestria il Domenichino di Sant'Andrea della Valle nella bella figura femminile di sinistra con il bambino in braccio, con quello delle *Storie di santa Cecilia* a San Luigi dei Francesi, in particolare nella figura del giovane attorto al pilastro e del mendicante in primo piano. Ma su tutto, a dominare è il maestro, Guido Reni, replicato da *La consegna delle chiavi* di Perpignano. Non si tratta di citazioni, ma di insegnamenti, che infatti riescono a fondersi in un'opera completamente originale, con azzardi compositivi ben riusciti come l'inserimento del grande edificio del fondo che, a contrasto con la veduta del porto, anziché ottundere amplia la scena; e con squisite raffinatezze pittoriche come il pavimento in primo piano o i bauli del corredo nella scena che si svolge sulla destra, dove la fanciulla, pur nella vivezza naturalistica della narrazione, riesce a mantenere il ricordo della tenerezza e solennità della Vergine bambina di Guido Reni nella cappella dell'Annunciata al Quirinale.

Il dipinto di Pietro Paolo Raggi, con *Cristo che appare a san Paolo in carcere*, è l'ultimo in ordine di tempo fatto eseguire dalla Compagnia di San Paolo per l'oratorio. È un'opera ben memore delle clamorose macchine barocche che la cultura genovese del pittore ha reso ancora più schioccanti di accesi colorismi, ma dove persistono anche ricordi romani più antichi, quali ad esempio Lanfranco e Giacinto Brandi.



Jusepe de Ribera detto lo Spagnoletto, *Il martirio di san Lorenzo*, particolare.

L'indissolubile serie delle pitture per l'oratorio della Compagnia di San Paolo costituisce un nucleo ben preciso all'interno della collezione di opere secentesche dell'Istituto che per altre vie percorre le tappe obbligate del collezionismo, ovvero il caravaggismo, il barocco, la pittura di paesaggio, la natura morta, il ritratto.

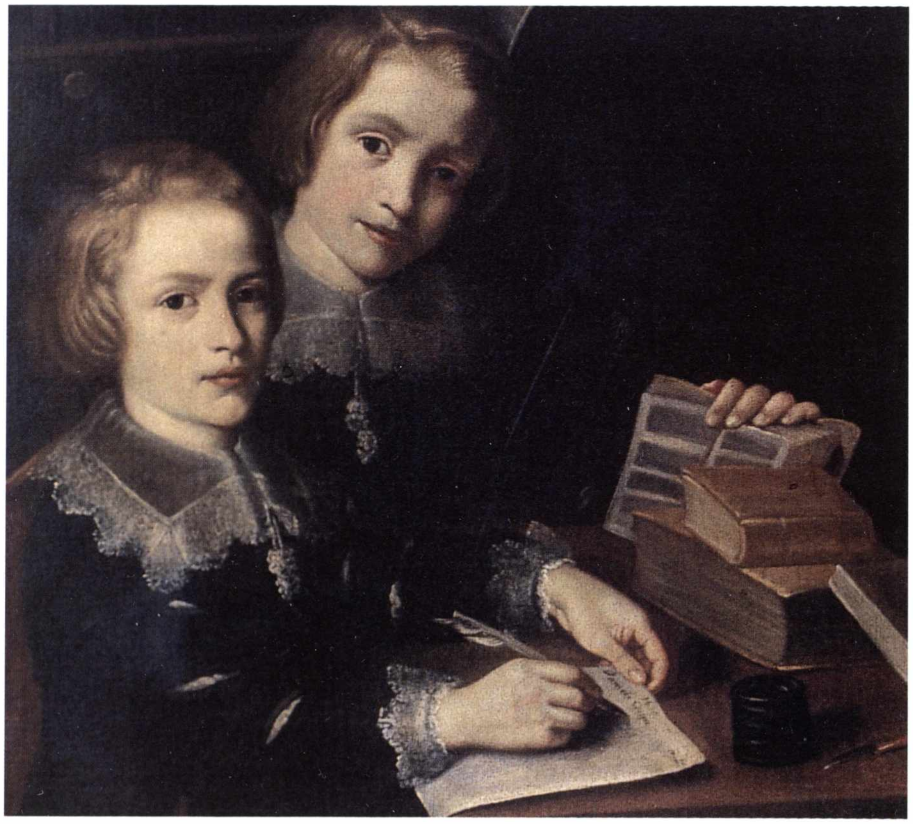
Di quella che venne definita la pittura caravaggesca si conservano due presenze significative: Ribera, probabilmente con qualche intervento di bottega che un restauro accurato potrebbe far individuare; e il Maestro del Giudizio di Salomone. Pittore molto raro, quest'ultimo, una delle personalità più sottili e affascinanti tra i pittori caravaggeschi, e la sua presenza connota di estrema ricercatezza questa collezione.

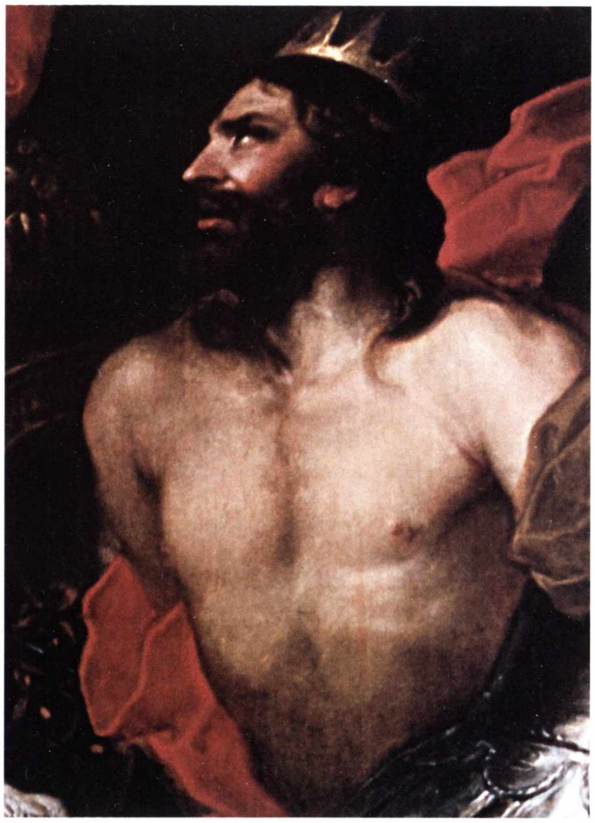
Il Maestro del Giudizio di Salomone è qui rappresentato da una tela che raffigura l'apostolo san Giacomo Maggiore a mezza figura, secondo uno stile iconografico che ebbe larga diffusione soprattutto a Napoli. L'artista che si cela sotto questo pseudonimo è ancora misterioso dopo vari tentativi di identificazione, tra cui il più percorribile è ancora quello della giovinezza di Douffet; tentativi tutti alla fine insoddisfacenti per via della forza di individualità stilistica che emana dai quadri di questo maestro, convincentemente coerenti solo con una ridotta serie di dipinti, tutti purtroppo anonimi. Per lungo tempo ha prevalso l'ipotesi, probabilmente da non abbandonare, che il misterioso artista fosse di nazionalità francese, come tentativo di risposta alla particolare sottigliezza nell'esecuzione delle forme e nell'organizzazione dello spazio. Certamente nel secondo e terzo decennio del secolo il genere caravaggesco fu praticato soprattutto da pittori del centro e del nord dell'Europa, forse proprio per il minor peso esercitato su di essi da un'antica tradizione pittorica cui indissolubilmente si univa l'intelligenza dei relativi moventi ideali. Provenendo da culture complessivamente diverse, per alcuni pittori stranieri l'accesso al mondo pittorico italiano poteva in quegli anni più facilmente avvenire attraverso i generi ritenuti meno elevati. Nei primi decenni del secolo quello caravaggesco era tra questi, per via dell'accusa, che l'accompagnerà a lungo, di scarsa elezione ideale nel trarre dal vero la propria ispirazione.

È il percorso di Ribera, qui rappresentato da un'opera di tipica iconografia caravaggesca, *Il martirio di san Lorenzo*, dove i mezzi di identificazione drammatica e di notazione psicologica sono in grado di rendere realistica l'azione. Con l'interpretazione che di Caravaggio dà il grande pittore spagnolo, l'effetto emotivo di un episodio sacro si esprime calandolo nella più immanente e contemporanea realtà.

Indicativa di un'ulteriore declinazione che prenderà il caravaggismo, inoltrandosi verso la metà del Seicento, è il *Cristo e l'adultera*, dipinto che si muove tra il modello iconografico di Mattia Preti e le caratteristiche formali che propendono piuttosto verso Guarino. Per questo si è preferito mantenere un prudente anonimato anche nel procedere di questo studio. È comunque questa un'opera pienamente inserita nell'interpretazione napoletana di Caravaggio che affianca alle novità del maestro un ricercato classicismo, che conferisce solenne monumentalità alle composizioni. Nel volgersi del Cristo verso l'adultera vi è un incedere ritmato, quasi di danza, che non può ignorare quello di Ippomene nella *Atalanta e Ippomene* di Guido Reni conservata nel Museo di Capodimonte a Napoli.

Verso tutt'altra temperie culturale è indirizzata Napoli, nella seconda metà del Seicento, da Luca Giordano, anch'egli proveniente dagli insegnamenti di Ribera e dunque da una matrice caravaggesca e naturalistica, ma che introduce nella sua pittura i veneti, e soprattutto Veronese, che egli aveva potuto studiare direttamente a Venezia. Pittura di brillantezza e di luce la sua, di composizioni precipitose sostenute dall'armatura di una tecnica abilissima. A Firenze, nelle vaste decorazioni ad affresco che gli vengono affidate, introduce un nuovo elemento, il barocco di Pietro da Cortona che, unito alla luce veneziana, rende la sua pittura una vera e propria macchina decorativa. Proprio dall'incontro tra Luca Giordano e la pittura fio-





Giovanni Foppa (?), *Ritratto della famiglia del pittore Daniele Crespi,* particolare.

Vincent Malò, *Il trionfo di Venere,* particolare.

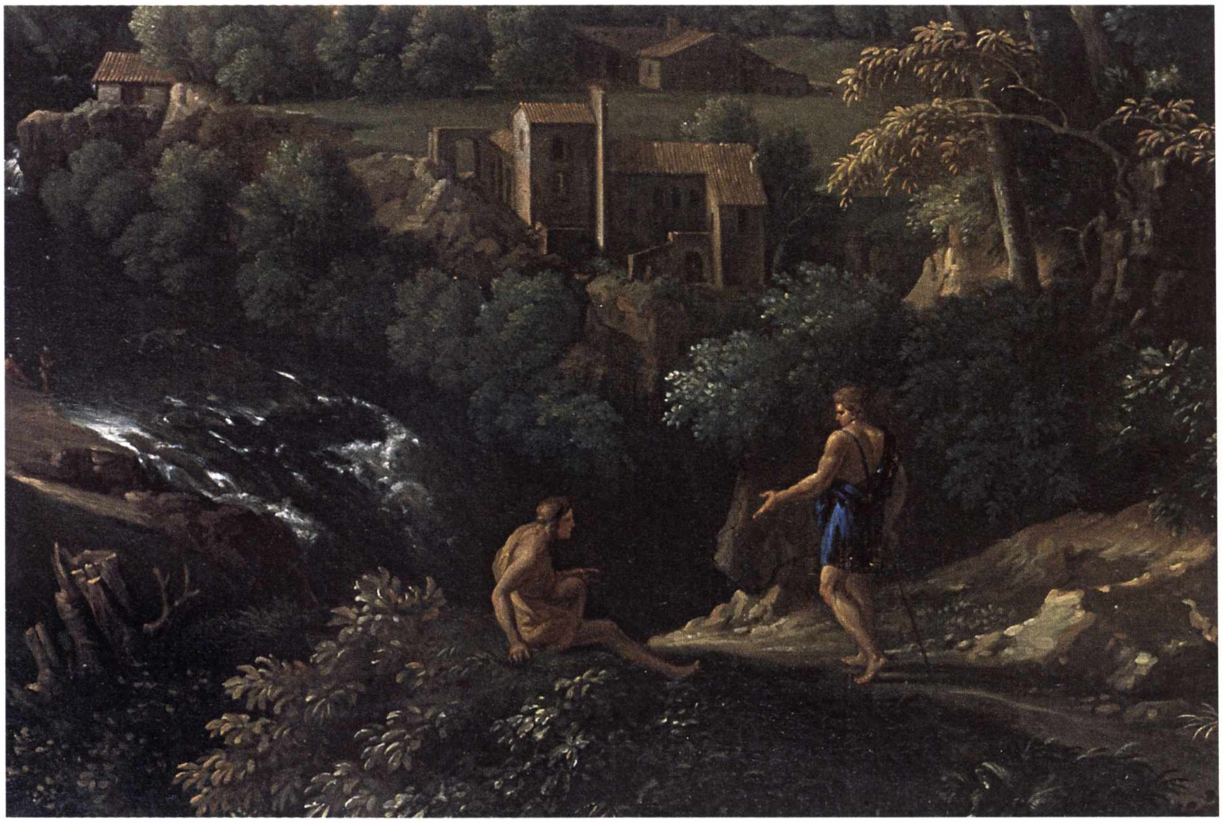
rentina, nella rappresentazione che ne dava in quel momento, ad esempio, Cecco Bravo, scaturisce il nostro dipinto raffigurante *Rebecca al pozzo*, che alla sofficità enfiata della stesura, elemento dichiaratamente cortonesco assieme al taglio compositivo, unisce una tavolozza che va dal più squillante luminismo ai bruni più fumosi e densi: le caratteristiche insomma di un artista fiorentino intorno al 1680.

Alla rappresentazione del nuovo stile moderno che, inoltrandosi nella metà del Seicento, è ormai pienamente definibile *barocco*, la nostra collezione offre più di una esemplificazione. Considerata la sua area principale di formazione, queste sono tratte dall'ambiente nord-italiano in generale e lombardo-veneto in particolare. Sono le opere di Carlo Francesco Nuvolone, Melchiorre Gherardini, Giovanni Francesco Sacchetti, cui va aggiunta la declinazione ancora differente, ulteriormente arricchita, del barocco genovese che manterrà per tutto il secolo il suo peculiare punto di riferimento in Pietro Paolo Rubens: è questo il dato che conferirà a tutta la storia della pittura genovese un elemento di inconfondibile originalità.

È il caso, per esempio, del *Trionfo di Venere* di Vincent Malò, pittore franco-fiammingo trapiantato a Genova verosimilmente intorno al 1640: il dipinto è una cascata lussureggiante di rivoli di colore denso e brillante, di accensioni di gote, di opulenza di carni, di stoffe, di gioielli, ma anche di ricercate rese anatomiche di imponente classicismo, come la figura di Giove incoronato, che rivendica in Pietro Paolo Rubens la sua unica ascendenza.

Melchiorre Gherardini riconduce in ambito pienamente lombardo, che significa da un lato vaste concessioni in direzione naturalistica, dall'altro enfasi del racconto e sua teatralizzazione. Carlo Francesco Nuvolone dispiega invece un ampio, avvolgente classicismo, reso con fluidità di linea e morbidezza di impasto, con accordi cromatici sofisticati che non contraddicono tuttavia la sua attività principale, che fu quella di ritrattista, proprio in conseguenza di quell'insopprimibile naturalismo di cui resta intrisa la cultura lombarda. Questo lo collega a un altro dipinto in collezione, *Il ritratto della famiglia del pittore Daniele Crespi*, qui attribuito a Giovanni Foppa, misterioso artista che però si firma all'interno del quadro stesso. Dipinto notevole, che ha portato a lungo la paternità di Daniele Crespi, e che può essere appaiato all'analogo *Ritratto del pittore con la famiglia* che dipinge appunto Nuvolone intorno al 1650 (ora a Brera), muovendosi esattamente nello stesso tracciato: i Crespi, Procaccini, la pittura nordica e quella spagnola.

Nella *Vendita di Chiomara* Giovanni Francesco Sacchetti, che abbiamo visto impegnato nel ciclo decorativo dell'oratorio di San Paolo, ci offre un nuovo saggio della sua pittura sofisticata anche nella ricerca del soggetto, della sua squisita qualità pittorica che riesce a distillare dal classicismo e dal barocco gli elementi per



Jan Frans van Bloemen detto l'Orizzonte, *Paesaggio laziale con cascata*, particolare.

una pittura di sottile introspezione, di delicate stesure cromatiche in grado di rivaleggiare con certe opere di Cagnacci di cui dà, nella figura di Chiomara, una interpretazione quasi sublimata.

L'opera della collezione Sanpaolo è particolarmente importante perché è il primo soggetto di carattere profano dell'artista a essere stato riconosciuto; ed era rimasta l'unica sino alla recente scoperta della tela con *Aci e Galatea*, che si avvicina stilisticamente e per altezza qualitativa al nostro dipinto.

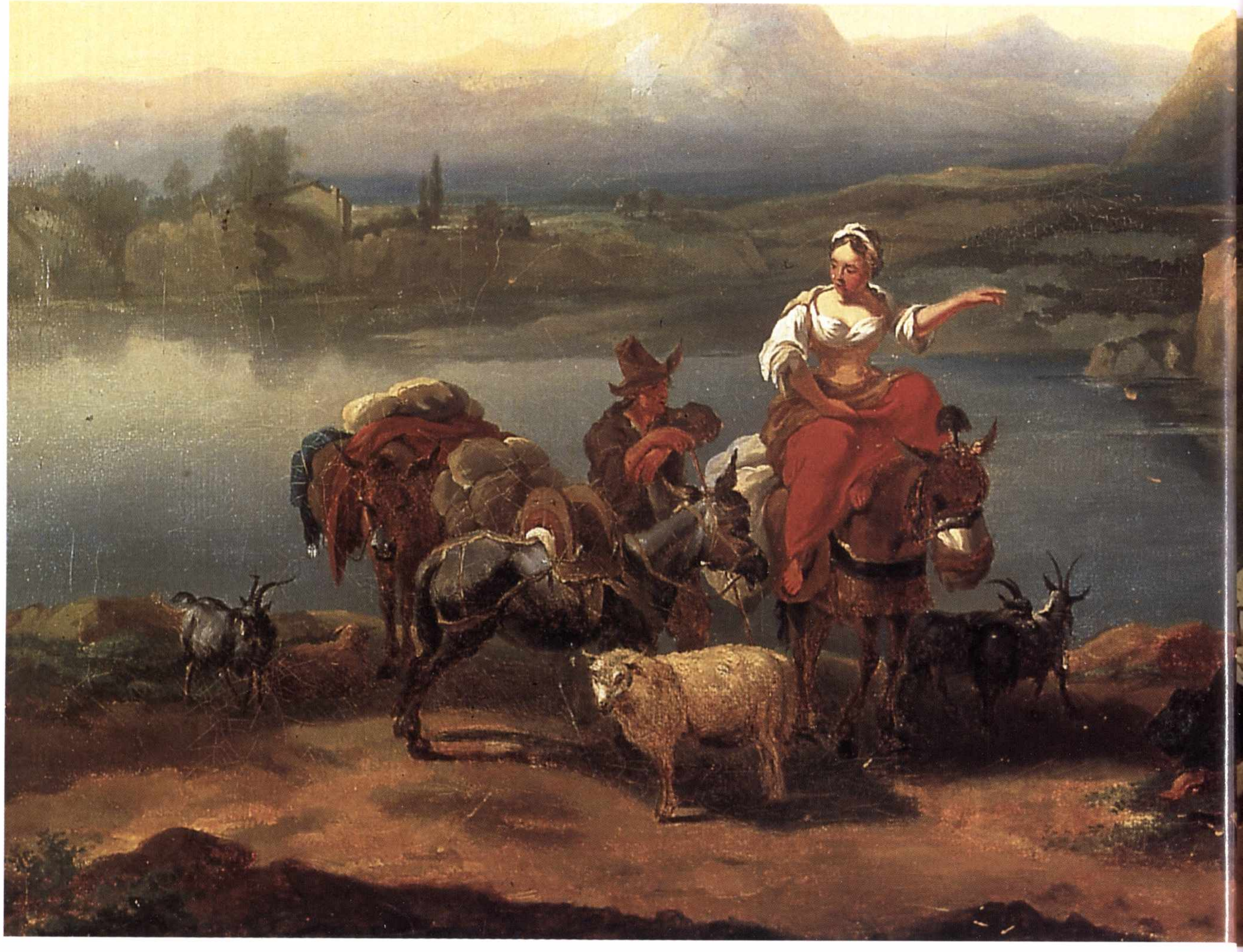
In tutt'altro ambito ci conduce l'*Allegoria della Prudenza* di Marco Liberi nella sua pura ascendenza veneziana cinquecentesca che non riconosce altri riferimenti se non quei classici modelli: ma le sue figure erotico-mitologiche rese con una pennellata esile, i toni pastello sempre più tenui e sfumati, portano quegli stessi modelli a dissolversi quasi completamente sulle soglie del Settecento.

Una raccolta che riguardi un nutrito numero di opere secentesche, qualunque essa sia, porta in sé i caratteri forti che, all'inizio del Seicento, determinarono la nascita del collezionismo moderno, ben diverso da quello cinquecentesco che sottintendeva l'idea di universalità dell'arte e la costante metafora in essa della celebrazione e autorappresentazione del committente, da cui derivava il concetto di mecenatismo, ben diverso da quella di collezionismo. Nel Seicento la nuova idea di collezionismo è legata non all'universalità ma, al contrario, alla divisione in "generi", e l'inclinazione del proprio gusto prevale sull'idea di imporre un linguaggio stilistico di valore universale. L'idea di collezione, sostituendosi a quella di grande ciclo decorativo a tema, influenzò anche lo stile del proprio tempo e divenne di moda. Lasciava grande libertà nella scelta dei temi, degli stili, delle dimensioni. Incoraggiava alla ricerca di nuovi soggetti narrativi, più profani e mondani, per rendere varia la raccolta, i quali dovevano essere espressi con la solidità realistica delle forme e con la verosimiglianza del luogo: dunque, grande sviluppo della pittura di figura e affermazione del paesaggio.

Infine, ricerca di varietà anche nell'effetto visivo, dunque l'affermarsi della "natura morta", delle "bambocciate" ricche di notazioni aneddotiche, delle "vedute" reali o di fantasia.

Il collezionismo secentesco, questo nuovo campo di prova della cultura e dell'erudizione del tempo, riuscì a far convivere la varietà, la differenza dei "generi". Per far fronte a questa pluralità delle piacevolezze, il piacere stesso doveva accedere a una possibilità di molteplicità del giudizio, una sorta di trionfo della relatività che consentisse la convivenza della molteplicità degli stili, e richiedesse come conseguenza l'affinamento delle conoscenze e la formazione di un gusto dettagliato, che scendeva dalla generalità di un'idea per conformarsi alla varietà reale delle cose.

Nicolaes Berchem,
Paesaggio laziale con guado,
particolare.



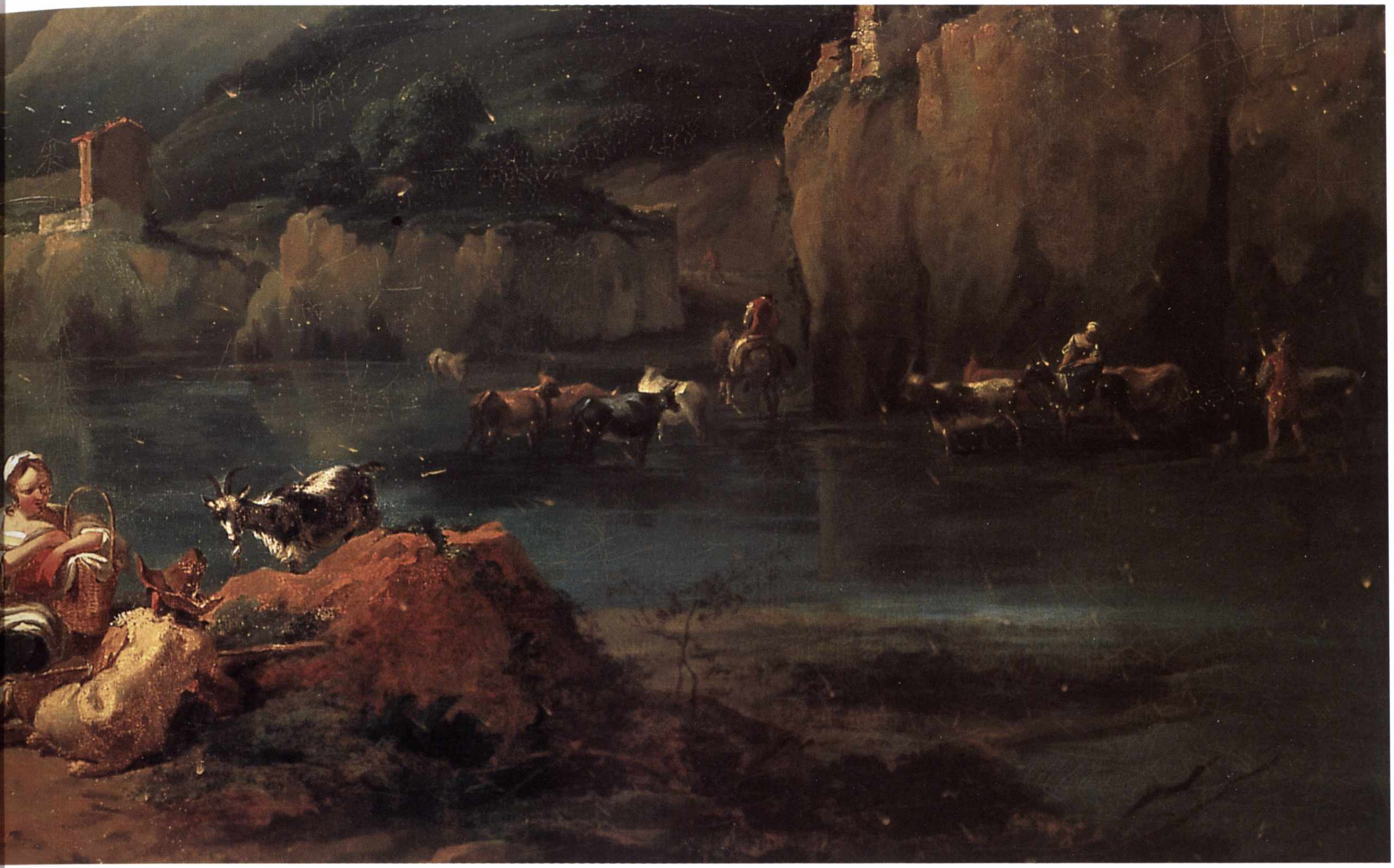
Fu l'origine di una nuova scienza, quella del conoscitore d'arte, più o meno avvertito, più o meno distaccato dall'irrazionalità della propria passione. È infatti in quegli anni che si va formando, con compiacimento, l'identità del conoscitore come carattere necessario al gentiluomo. I trattati secenteschi, da Mancini in poi, non sono altro che guide, manuali, che permettono alle persone colte di orientarsi nei generi e negli stili.

Anche nella parte secentesca di questa collezione, pur nei limiti della sua estensione numerica, i principi che affermò il nuovo concetto di collezionismo sono rispettati. Abbiamo visto il disgregarsi della pittura di figura, dal tardo manierismo al caravaggismo al barocco; ma vi sono contemplati anche gli altri "generi", la natura morta, le bambocciate e soprattutto il paesaggio, vera conquista dell'arte del Seicento.

L'affermazione del paesaggio autonomo, protagonista della raffigurazione al di là degli episodi che possono essere in esso narrati, si fa risalire alle altissime rappresentazioni paesistiche di Annibale Carracci, ancora alla fine del Cinquecento, per proseguire con Domenichino e con le elaborazioni che ne faranno gli stranieri, Poussin, van Bloemen (detto l'Orizzonte), sino a giungere alle vaste, liriche rappresentazioni di Claude Lorrain.

Di van Bloemen l'Istituto possiede due *Paesaggi ideali della campagna romana*, le più classiche tra le raffigurazioni del genere. I due dipinti sono soffusi di tonalità verdi e argento che trascolorano nel violetto del cielo secondo i raggiungimenti del migliore Orizzonte con un'ambientazione tra arcadica e archeologica che esprime al meglio la poetica classicista del nuovo ideale estetico della pittura di paesaggio.

Nei dipinti degli olandesi in Italia, o italianizzanti in Olanda, la minuzia di tocco è capace di registrare quanto vi è di animato in un paesaggio (le figurette di pastori o greggi o viandanti) e di racchiudere nelle macchiette schizzate con pennello rapidissimo ogni minima scaglia di luce. Nelle due belle tele di Swanevelt si assiste, attraverso questa tecnica minuziosa, al trapasso luminoso dalla luce dorata attraverso le masse del fogliame. Swanevelt, a Roma, dove giunse nel 1624, fu in stretto contatto con Claude Lorrain, con cui visse la fase di ricerca del motivo all'aria aperta tra le rovine e la campagna, disegnando dal vero. In questo lungo soggiorno protrattosi sino al 1641 aveva praticato un colorismo denso, diversificato attra-



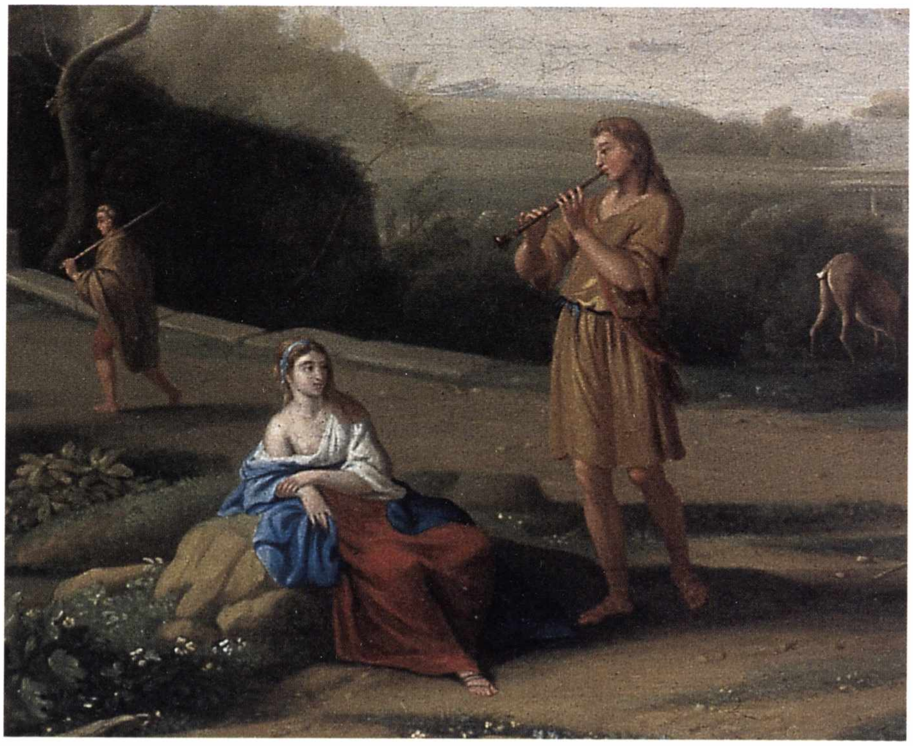
verso l'accumulo delle velature, raggiungendo un cromatismo consono a quello di Claude. Vero capolavoro del "genere" è qui, per esempio, il *Paesaggio con guado* di Berchem. Il pittore giunse in Italia più o meno negli anni in cui Swanevelt la lasciò. Le alte meditazioni su un'Arcadia classica ed eroica che avevano determinato le invenzioni di Claude Lorrain, di Dughet, dello stesso Swanevelt, si sciolgono in un punto di vista soggettivo e quasi sentimentale. Così le sue inquadrature sembrano riflettere non la necessità di un pensiero, ma l'inquietudine di un percorso accidentale, con i suoi sentieri sconosciuti e le sue soste impreviste. È la sensibilità del pittoresco che ritrova la propria origine nella poesia dei luoghi inabituali, capace di immettere fascinazione anche al sito più indifferente.

Quando, in questa visione idealizzata del paesaggio, cominciarono a inserirsi forti elementi di naturalismo, quando cioè queste campagne non furono più popolate da eroi o pastori virgiliani ma da guardiani di bestiame e contadini del XVII secolo, parenti stretti dei popolani di città che animavano i dipinti di Pieter van Laer, detto il "Bamboccio", alle vedute idealizzate della campagna romana si sostituì la *bambocciata*.

Tali nuovi, umili protagonisti della pittura, animatori di vivaci scene di vita quotidiana, derivavano in qualche maniera da Caravaggio: o meglio si fa discendere da Caravaggio l'introduzione della osservazione vivida del particolare e dunque di tutta quella che si chiamerà la "pittura di genere", dove il genere indica una classe diversa dell'imitazione della realtà, cioè della realtà com'è, veduta nel suo particolare. Il contrario dunque dell'altro livello di rappresentazione, la realtà ideale o universale.

Questi fotogrammi di realtà minuta, senza trascendenza di significato, semplice banco di prova per virtuosismi pittorici, per citazioni architettoniche in cui la rovina classica, da *memento* di un'epoca d'oro dell'umanità dove persiste come monito morale nel presente, diviene semplice manufatto pratico e quotidiano di cui servirsi, sotto cui ripararsi o appoggiarsi, ebbero sempre maggior successo e diffusione.

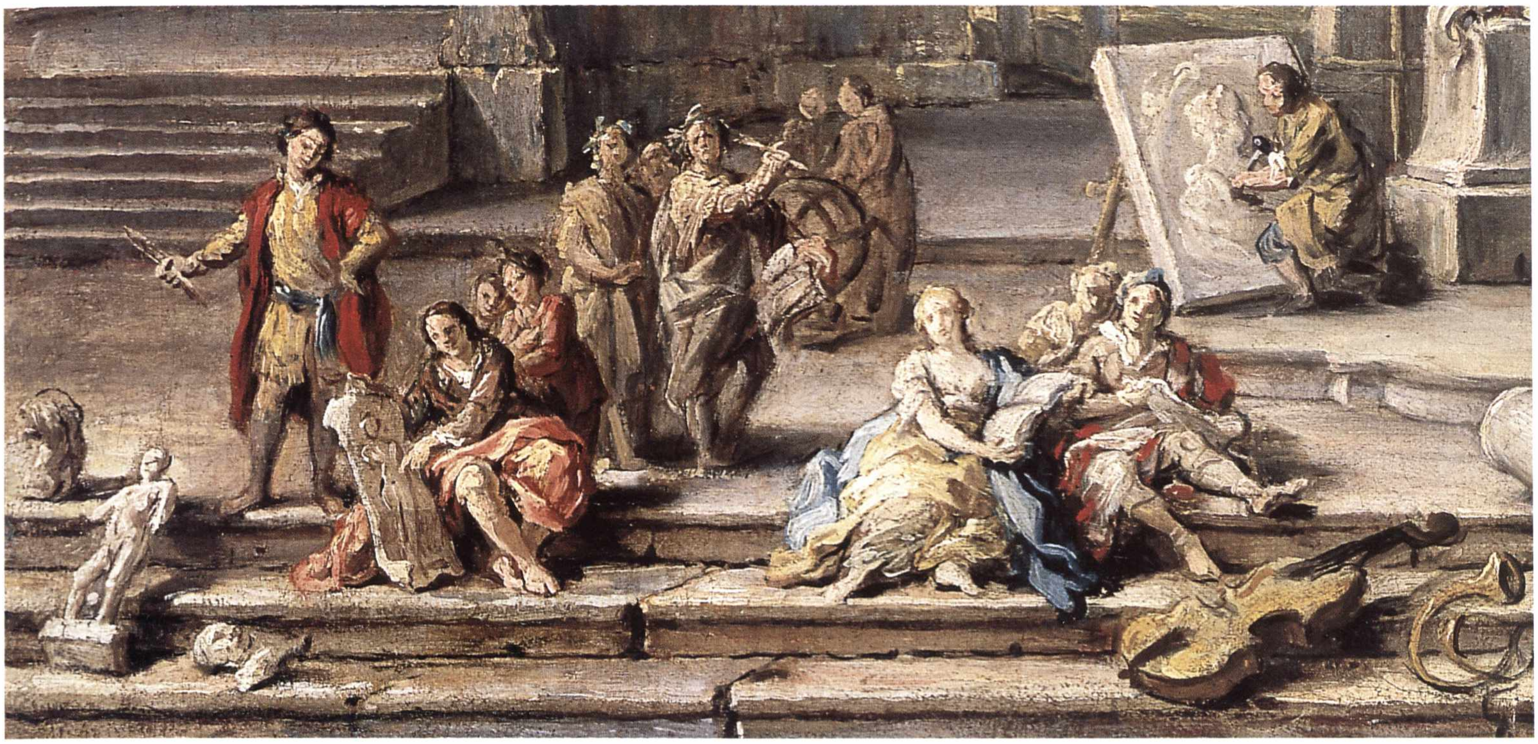
Ne sono un esempio i dipinti qui illustrati di Peeter van Breadel e Jan van de Venne: quest'ultimo in particolare, di alta qualità pittorica, unisce al motivo esotico e misterioso dell'antro zingaresco i corruschi bagliori della sua pittura.



Pittore francese, seguace di Claude Lorrain, *Paesaggio classico con Dafni e Cloe*, particolare.

Il succedersi delle opere di questa collezione ci dà la possibilità di assistere all'ulteriore trasformazione che la pittura di paesaggio di origine primo-secentesca subirà nella sua estrema interpretazione: sono le quattro straordinarie tele raffiguranti quattro *Paesaggi fantastici* di Isaac de Moucheron, ambientati sullo sfondo di monumentali e altrettanto fantastiche costruzioni architettoniche, che potrebbero anche essere interpretate come le quattro stagioni, omaggio a una tradizione simbolica imprescindibile nelle raffigurazioni originarie di tale genere, ma che hanno ormai perso ogni possibilità di aderire con i contenuti alle nuove forme, divenendo niente altro che digressioni piacevoli e colorate. La grande pittura di paesaggio si è definitivamente trasformata in decorazione, scenografica e teatrale, secondo la nuova moda della rappresentazione: e infatti queste tele sono concepite sempre più per essere inserite in un insieme decorativo di una stanza, vere e proprie quinte teatrali che fingono di aprirsi su vedute inesistenti. Moucheron si dedicò infatti a reinventare luoghi immaginari di Roma e della campagna romana così come i ricchi viaggiatori o mercanti nord-europei amavano raffigurarseli: animati da un popolo eletto, intento a una vita di diletti arcadici e pastorali, in una cornice di solare e aggraziata bellezza. Il pittore si dedicherà infatti a decorare le pareti delle ricche case di Amsterdam con questi veri e propri *trompe-l'oeil* spalancati su di un mondo vagheggiato e inesistente. Non vi è nulla in questo genere di pittura, che si diffonderà enormemente nel Settecento, che non provenga dalla fantasia, amabile e gratuita, del teatro.
È, a ben guardare, l'estrema conseguenza cui è portata una pittura di paesaggio idealizzata sino al sogno, come per esempio quella qui rappresentata dal *Paesaggio con Dafni e Cloe*, dagli ultimi allievi e interpreti di Claude Lorrain. Questi, dalla natura quotidiana trasfigurata in dimensione eletta, morale e filosofica dal maestro, trapassano nella dimensione "rappresentata" e teatrale.
Bisognerà aspettare l'Ottocento in Francia perché la pittura di paesaggio ritorni a essere una ricerca introspettiva e simbolica sul rapporto dell'essere umano con la propria realtà.

Esempi di questo genere pittorico – il paesaggio – divenuto decorazione e, ancor più, gioioso intrattenimento, avranno grande diffusione per tutto il Settecento con scambi continui e reciproci in particolare tra la Francia e l'Italia. Ne abbiamo esempi significativi, oltre alle quattro importanti tele di Moucheron, anche nella nostra raccolta.
Il passaggio dalla pittura di paesaggio affermatasi agli inizi del Seicento al paesaggismo scenografico e decorativo del Settecento ebbe necessità di rinvigorirsi attraverso un nuovo specialismo, l'ornato a stucco o dipinto che finge vaste costruzioni architettoniche, il cosiddetto quadraturismo, perché capace di inquadrare al suo interno storie infinite e metri quadri di affresco. Un genere che si affermò in particolare a Bologna con Ferdinando Galli Bibiena e poi con Vittorio Maria Bigari, che dominarono la decorazione murale emiliana sino oltre la metà del secolo e che costituiranno un complesso così vasto e organico all'interno della produzione settecentesca, che nessun artista, impegnato in vaste decorazioni, potrà prescinderne, a cominciare da Tiepolo.
Fu anche il caso di Fontebasso, che innestò tali nuove suggestioni su quelle a lui certo più familiari di Sebastiano Ricci e persino di Giaquinto, che poté vedere a Roma. L'incontro tra la nuova spazialità architettonica che sapevano fingere i quadraturisti, con l'eleganza, la velocità di tocco, l'estro coloristico di pittori come Ricci e Giaquinto, diede il via al nuovo linguaggio settecentesco.
Fu di Sebastiano Ricci l'intuizione delle infinite possibilità decorative insite nella pittura dei maestri del Cinquecento veneziano, Paolo Veronese soprattutto. Su queste premesse impostò la lezione del barocco ormai maturo, i cui confini erano stati illimitatamente ampliati già da Luca Giordano; egli riuscì così a gui-



Jacopo Amigoni, *Allegoria delle Arti,* particolare.

dare la pittura di storia veneziana per tutto il Settecento, intridendola di luminosità, colore, grazia vivace, rapidità di tocco.

Una strada percorsa quasi in parallelo, a Napoli, da Francesco De Mura, che contenne però le esuberanze del veneziano in uno schema più austero, più classicamente impostato. Anche il suo fu un linguaggio dal vasto respiro, che supera i confini del barocco napoletano di Solimena. Lo rappresenta molto bene il dipinto dell'Istituto raffigurante *Re Salomone alle mura di Gerusalemme*, vasto palcoscenico su cui agiscono i personaggi dalle movenze eleganti, dal gestire contenuto. L'opera di De Mura ha un significato particolare in questa raccolta, in quanto influenzò notevolmente la pittura piemontese del Settecento introducendovi uno stile duttile e di ampie possibilità decorative. Il pittore infatti fu ospite molto riverito della corte di Carlo Emanuele III di Savoia.

Sono pittori di grande mestiere, esecutori di gran classe, spesso in giro per l'Europa, portatori di un linguaggio divenuto internazionale.

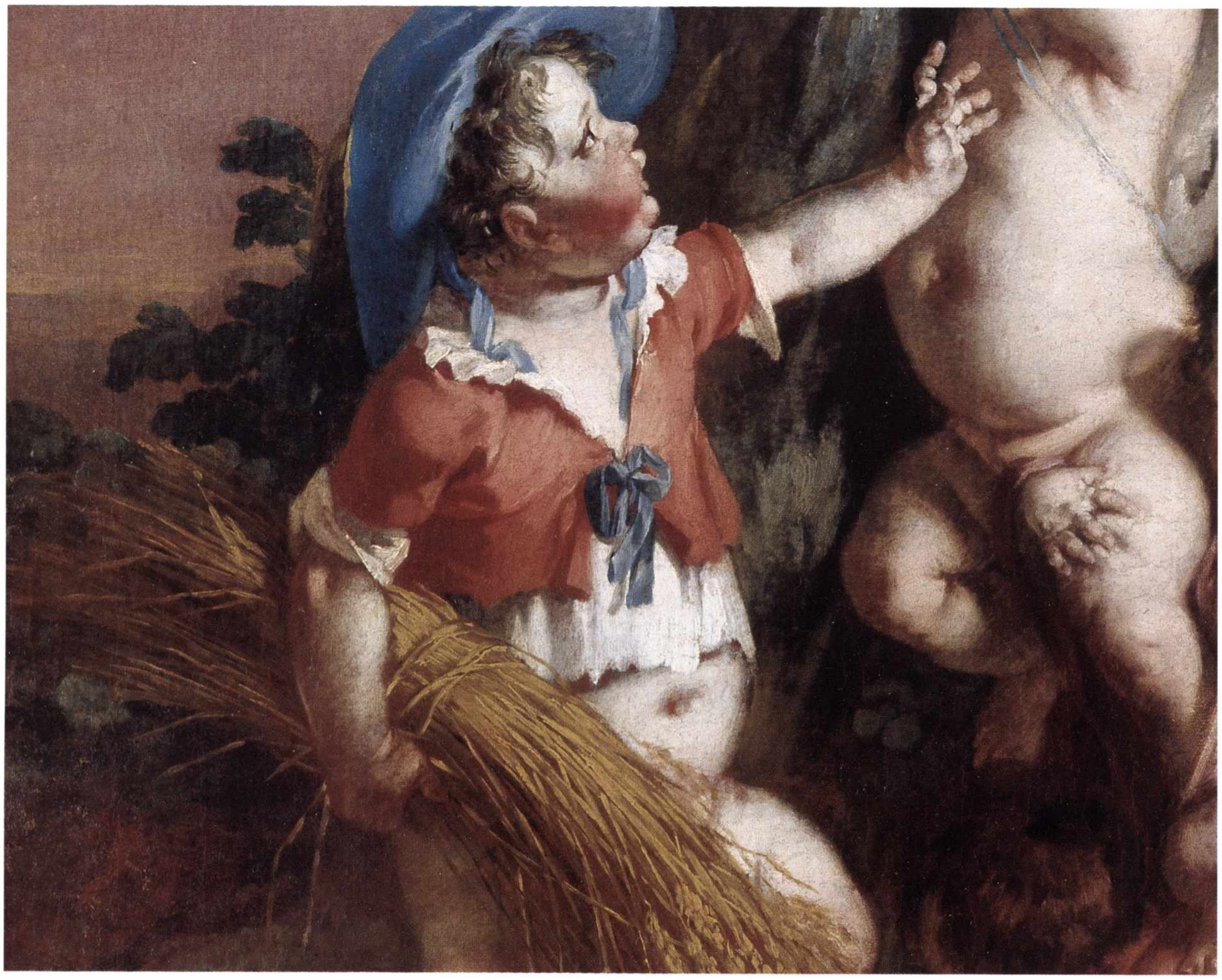
A questa schiera di talentosi narratori appartiene Jacopo Amigoni, qui rappresentato da un quadro che ben interpreta questo concetto di "stile internazionale". La sua *Allegoria delle Arti* rivela l'ascendenza nel grande barocco, Luca Giordano e Solimena, cui si unisce una chiarezza di toni che significa anche chiarezza di visione, ordine compositivo, che in lui tende istintivamente al classicismo, alla preziosità estrema nella resa delle figure. Tutti elementi destinati a decretarne il successo sul piano internazionale durante il viaggio che anch'egli non tardò a intraprendere in Europa con particolare attenzione, naturalmente, per l'Inghilterra.

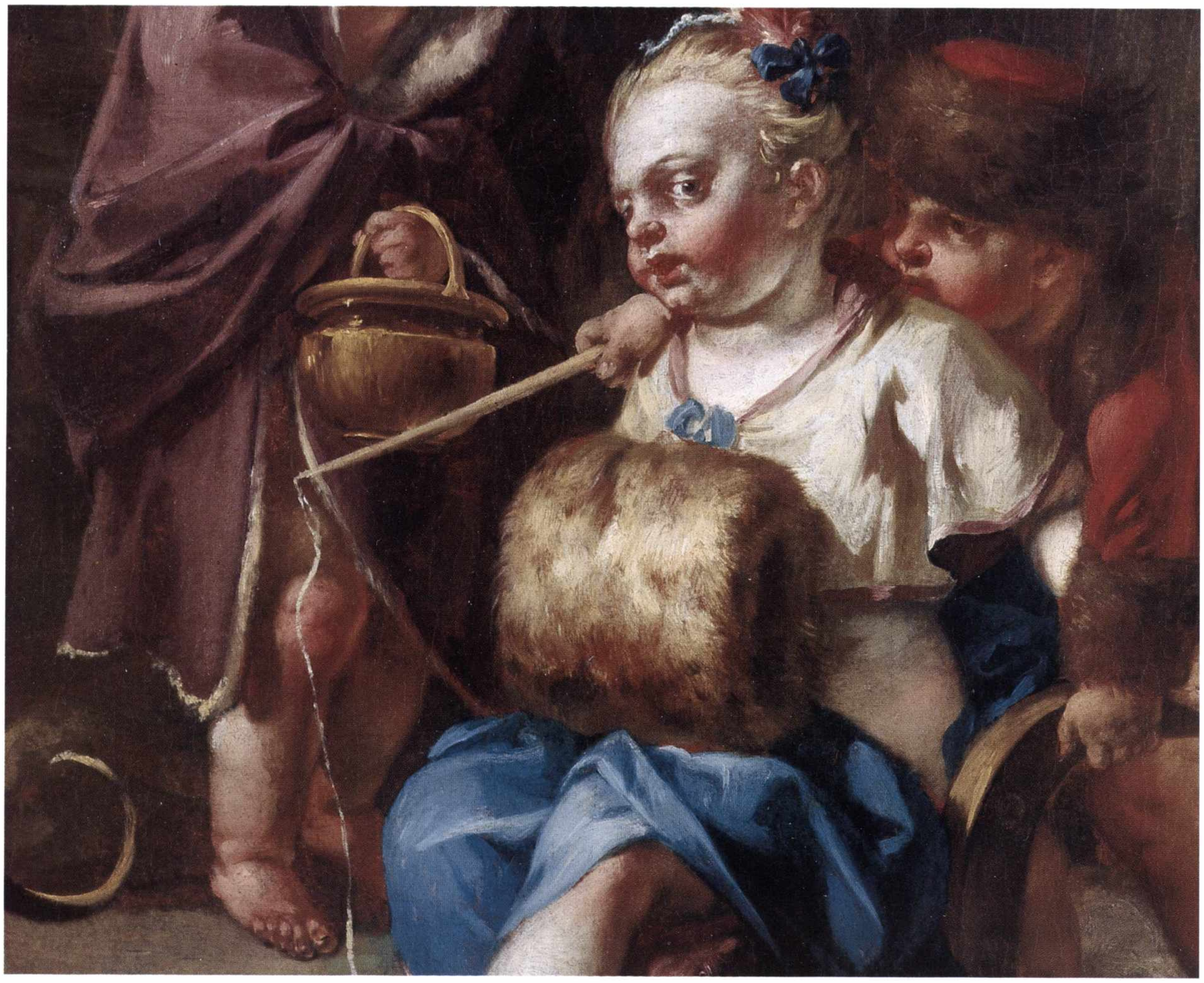
Le porte degli appassionati collezionisti inglesi si spalancarono anche per Francesco Zuccarelli, di cui possiamo vedere qui illustrato *Il ratto di Europa.* Pittore leggero e quasi effimero nel racconto, ma capace di ricreare atmosfere da idillio arcadico, che ampliano sempre più l'altezza degli orizzonti e schiariscono la tavolozza verso luminosità pastello e impalpabili atmosfere, senza mai rinunciare all'impostazione integralmente secentesca e classicista della costruzione paesaggistica.

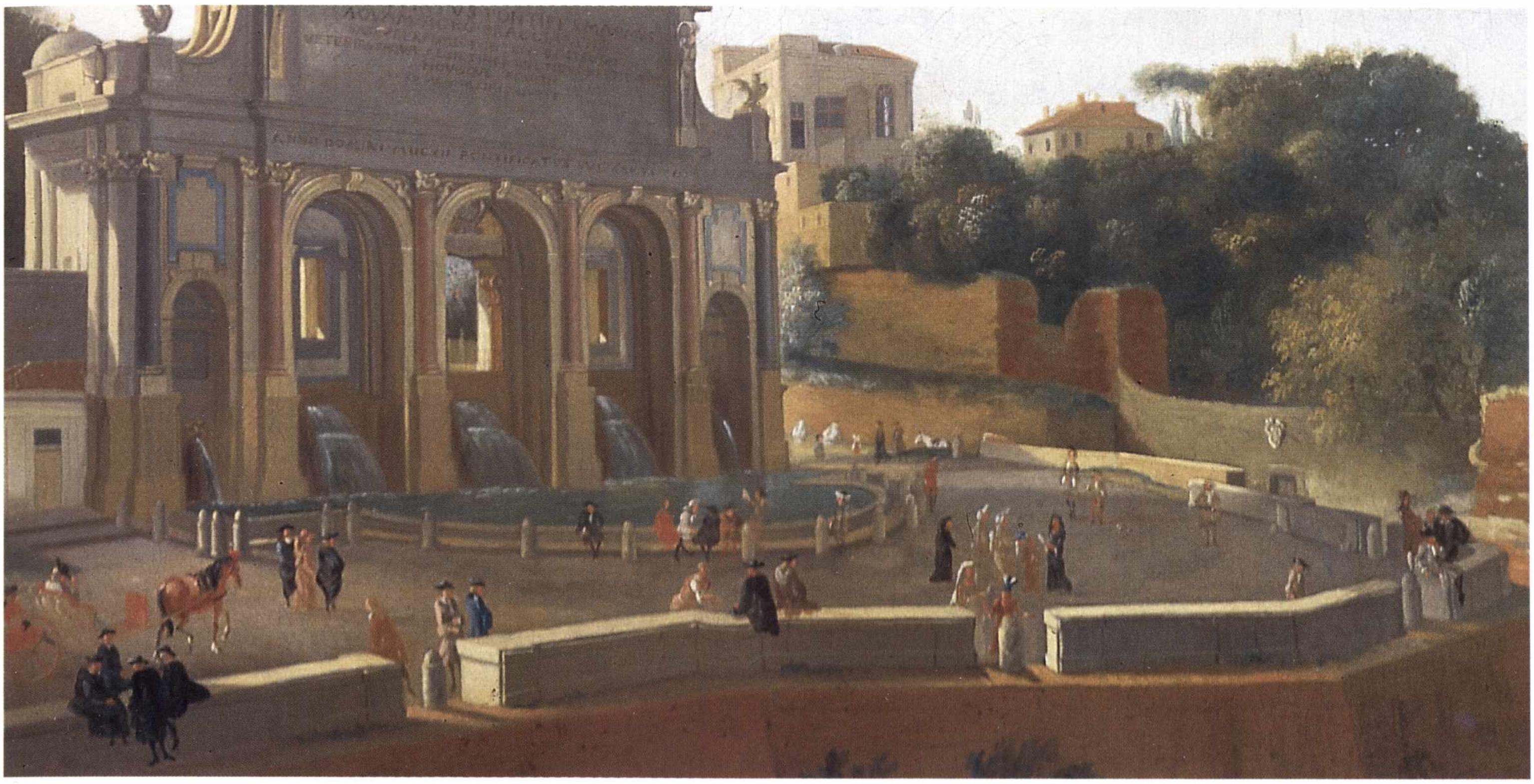
Il tributo alla moderna inclinazione verso la scenografia emiliana, bibienesca, cornice di "storie" sarà pagato anche da Vittorio Amedeo Cignaroli, che trapianterà tale nuovo linguaggio in Piemonte riuscendo a renderlo funzionale alle esigenze della corte, ai suoi riti di cacce e cerimonie, con intenti celebrativi sempre ben calati nel naturalismo dell'ambientazione paesistica.

La specificità piemontese di queste opere, come di molte altre che conservano la vocazione territoriale dell'Istituto, costituisce un elemento di notevole interesse di questa collezione. È una specificità che raggiunge il suo culmine nelle quattro tele raffiguranti le *Allegorie delle quattro Stagioni* di Vittorio Amedeo Rapos, da considerarsi veri e propri capolavori di quello stile che, con qualche forzatura, anche in Italia può chiamarsi rococò e che non è che il frutto della sintesi di preziosismi barocchi, ispirazioni e respiro classicista,

Vittorio Amedeo Rapos,
Allegoria dell'estate
e *Allegoria dell'inverno*,
particolari.







Bottega di Gaspar van Wittel detto il Vanvitelli, *Veduta della Fontana dell'Acqua Paola al Gianicolo*, particolare.

narratività dispiegata, messe in atto da artisti capaci di operare connubi e commistioni, come appunto Sebastiano Ricci. Rapous (o Rapos) si afferma nelle grandi decorazioni torinesi con buona solidità scenografica, con modernità di impaginazione e nel frattempo anch'egli si qualifica come artista di corte fornendo cartoni per arazzi, eseguendo ritratti e quadri religiosi, vero impresario della decorazione, a volte insieme a Vittorio Amedeo Cignaroli, al servizio della corte sabauda. Del 1765 è l'intera decorazione della camera da letto del duca di Chiablese a Stupinigi, cui seguiranno innumerevoli lavori per le ville e i palazzi reali sempre attenti a inserire in una costruzione vivace e immaginaria dati e notazioni esatte di realtà.

Mentre la pittura di paesaggio prende, nel Settecento, la via della decorazione dispiegata, o continua nel paesaggio di fantasia di tradizione tardo-secentesca, a metà strada tra l'ideale classico e la veduta "capricciosa", infarcita di rovine, in una natura romantica e avventurosa, quella che veniva chiamata la "veduta" prende strade completamente differenti e muove da diverse, ulteriori esperienze, in tutto romane.

Alla prima categoria appartiene ancora in pieno Marco Ricci, nipote di Sebastiano, o il suo allievo Bartolomeo Pedon, di cui l'Istituto possiede i dipinti forse più importanti da lui eseguiti.

Nel secondo genere si cimenta un piacentino trapiantato a Roma, Giovan Paolo Panini, ricco delle esperienze, ancora una volta, dei quadraturisti emiliani. Egli inizia reinterpretando la "rovina" che piaceva agli stranieri, per indirizzarsi poi verso più vaste composizioni, che comprendono anche monumenti ed edifici contemporanei.

Lo scenario naturale del paesaggio classico non interessa più, invece, Gaspar van Wittel, che entra nella pittura di paesaggio con tutta la forza della cultura illuminista. Le sue prospettive costruite con l'ausilio della scatola ottica (la scelta di uno strumento "scientifico" non è casuale) permettono di vedere meglio la realtà. *"Vedere meglio non vuol dire vedere di più, come con un cannocchiale, ma vedere con ordine, con gli occhi e la mente insieme… sapendo che l'ordine non è della realtà oggettiva, bensì della mente che valuta e coordina i dati del senso"* (Argan).

Come si vede nella *Veduta della Fontana dell'Acqua Paola al Gianicolo*, un soggetto che ebbe grande successo e varie repliche, per Vanvitelli la natura è elemento concreto e anzi fondamentale del reale organizzato secondo un razionalismo che opera attraverso il sistema prospettico che deve essere mentale ancor prima che ottico.

Van Lint agì come una sorta di divulgatore del rigore razionalista e dell'ottica certamente rivoluzionaria di Vanvitelli ma muovendosi in schemi artistici e culturali più consueti e rassicuranti. Sostituì cioè al razionalismo portatore del nuovo pensiero illuminista la più consueta e familiare gabbia compositiva del classicismo, giungendo per altro a una lucidità di visione e a una resa minuziosa del particolare a volte sorprendenti.

Con l'avanzare del Settecento la pittura si fa sempre più una questione di "generi", di specialismi, piuttosto che di grandi temi e portati ideali. Diviene un "genere" ben preciso, come si è visto, il paesaggio, cui si affianca la "natura morta", che godrà di analogo successo. Ma la stessa "pittura di storia", la grande pittura di figura cui era sinora delegata la trasmissione dei più alti contenuti, non sfuggì a questa regolamentazione, a questa "normalizzazione" dell'arte pittorica come specialità tecnica che la sistemazione in "generi" comportava.

Per quanto riguarda la "natura morta", la nostra collezione offre alcune delle sue varianti settecentesche: di frutta, ma anche di fiori, come insegnava la tradizione barocca di esaltazione di ogni elemento della natura. Ma insieme anche la *Vanitas*, il *memento mori* come nel quadro di Evert Collier, con il risalto simbolico della *corruptio*, in agguato non solo sugli elementi vivi, come ci ricorda il teschio, ma anche sui più nobili raggiungimenti della mente e dello spirito: la musica, la letteratura i cui fogli scritti appaiono ormai consunti, l'arte.

Le grandi composizioni di fiori, o di fiori e frutta, sono dominate stilisticamente, come è logico aspettarsi, dalle spettacolari invenzioni romane di Mario dei Fiori, dove i monumentali trionfi floreali, dipinti su specchio e posti a decorare le vaste gallerie dei palazzi rinnovati al loro interno secondo un nuovo concetto dell'abitare, divengono la gran moda del tardo barocco romano.

Trapiantata in Piemonte, questa tradizione provoca una predilezione per i dipinti inseriti nell'insieme degli arredi, in pannelli o sovrapporte, come peraltro era accaduto con la pittura di paesaggio che si era ampliata sino a trasformare le pareti in *trompe-l'oeil* sul paesaggio: le stanze delle ville e dei castelli continuavano all'interno l'ambiente esterno del giardino dedicato ai giochi e alle cacce e la presenza delle nature morte inserite nel rivestimento aumentava l'effetto di verosimiglianza.

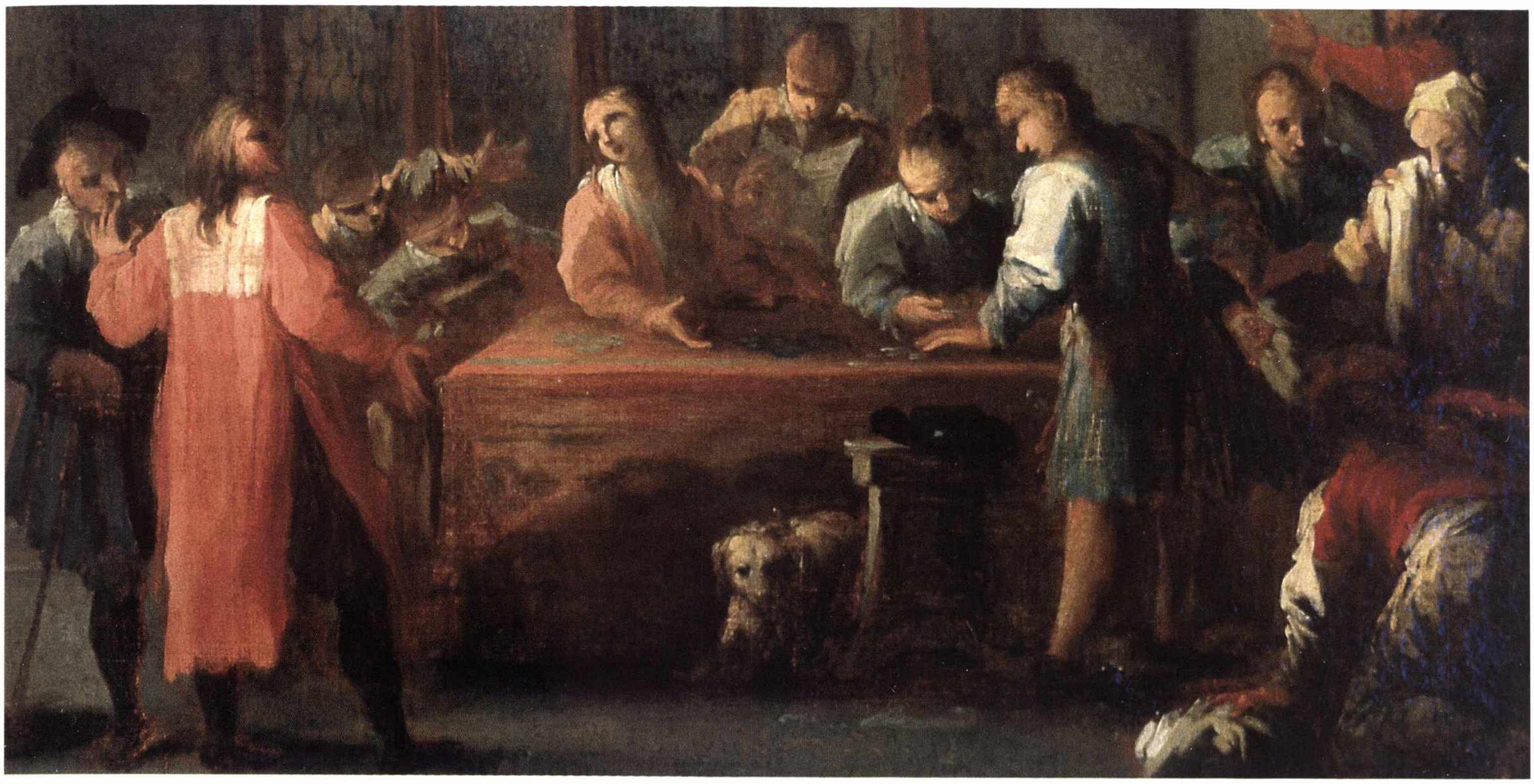
Nell'ambito della natura morta e nella definizione dei fiori in particolare, il Piemonte ebbe una piena originalità di modi espressivi, a partire dal tardo barocco per approdare al rococò: è il percorso di Michele Antonio Rapos, fratello del più celebre Vittorio Amedeo, artista tardo ma di grande valore, assertore di uno stile decorativo e tradizionale per tutta la seconda metà del Settecento.

Le opere qui illustrate di Michele Antonio Rapos e Anna Caterina Gilli dimostrano esemplarmente questa funzione e manifestano le loro precise ascendenze stilistiche che comprendono, oltre Mario dei Fiori, la Genova di Guidobono, la Francia, Venezia, Vienna e, per quanto riguardo Rapos in particolare, ricompare l'importanza fondamentale, a sostegno delle sue vaste composizioni, del "quadraturismo" che gli venne mediato da Pozzo. Diviene dunque chiaro e inevitabile il legame, che è stato giustamente sottolineato, tra le nature morte in pittura e i modelli forniti alle decorazioni di mobili, di piani di scagliola, di ricami. La contiguità insomma tra il carattere suntuario di queste opere e la preziosità degli intarsi di legni e madreperla dei mobili di corte di Piffetti.

Pittore emblematico dell'antiaccademismo che prediligeva la pittura di genere, le bambocciate, i paesaggi, le battaglie, fu certamente Antonio Amorosi, che ricavò addirittura un sottogenere dal "genere", estrapolando dalle "bambocciate" la particolare specificità del ritratto dell'umile e del reietto, a sua volta ulteriormente suddiviso in due gruppi: figure intere, come il nostro *Suonatore di chitarra*; e a mezz figur. Fu una pittura, la sua, certamente dedicata alla committenza privata, fatta di temi accattivanti svolti in piccole dimensioni ma non così limitata nei suoi ideali come potrebbe sembrare. È una pittura epurata delle tematiche più erudite ma, nello stesso tempo, ben inserita in uno dei circoli intellettualmente più avanzati, l'Arcadia, di cui Amorosi fu uno dei fondatori, e dove la condizione naturale, insieme alla spontaneità degli umili e dei bambini, assume una sorta di idealizzazione. La semplicità, la grazia, la chiarezza, depurate da ogni tendenza nordica al realismo, al fascino pittoresco del selvaggio, divengono in poesia, in letteratura, in pittura, un vero e proprio stile. Direttamente discendenti da Amorosi, ma con una leziosità di temi e di raffigurazioni che prende il posto della sua più meditata, colta poetica, sono le composizioni di Louis-Michel van Loo, nipote di Charles, ritrattista di gusto internazionale, qui rappresentato da un *Ritratto di bambina* che con bizzarria esprime l'alto rango dell'effigiato.

Nella pittura di storia si assiste, per tutto il Settecento, a un oscillare tra nostalgie del classicismo più purista, quello reniano per eccellenza, e i continui rigurgiti neo-barocchi.

È qui il caso di Girolamo Donnini, artista emiliano, di Correggio, che nel grande classicismo bolognese riconosce tutti i suoi possibili modelli, da Reni appunto a Cignani a Franceschini a Creti e che lascia a Torino tre importanti tele con *I fatti di san Giuseppe* nella chiesa del Corpus Domini.



Giovanni Camillo Sagrestani, *Scena con studio di un pittore e un cambiavalute*, particolare.

L'attrazione per la grande pittura, per le complesse macchine compositive barocche, domina in Paolo Girolamo Piola che dal padre eredita anche la vocazione per i difficili temi mitologici, come in questa *Erigone sedotta da Bacco*; così come in Giovanni Domenico Molinari, artista torinese suggestionato dalla presenza a Torino di De Mura, anch'egli vivace esecutore di serie pittoriche impiegate a decorare le residenze reali, che alterna a grandi rappresentazioni sacre. Qui si dispiega con più libertà la sua tendenza alle vaste composizioni che sembrano avere la loro ispirazione ideale nel classicismo romano di fine Seicento-inizi Settecento.
Veri capolavori, tra le opere settecentesche possedute dall'Istituto, le due tele di Camillo Sagrestani raffiguranti, in una insolita dimensione lunga e stretta che le fa ritenere concepite per una precisa ambientazione, una *Scena di banchetto con rissa* e *Scena con studio di un pittore e un cambiavalute*. La figura di Sagrestani offre un'ottima sintesi, in quanto è rappresentata a un alto livello di tenuta qualitativa, tra il pittore di storia impegnato in vasti cicli decorativi, in grandi pale d'altare, eseguiti quasi esclusivamente per Firenze, e il pittore di genere. Ma egli non coltivò la scena di genere come programmatica sottospecie rispetto alla grande pittura, né per soddisfare una schiera di amatori, soprattutto nordici, come avveniva per i bamboccianti romani. A spingerlo verso queste prove furono le doti intrinseche di forte vivacità e decorativismo della sua pittura, sia sacra che profana. La sua interna concezione fu originale e anticonformista e tale tendenza si trasferì nell'esecuzione, in superfici di luminosa trasparenza su cui baluginano sfaccettature di colori vivissimi composti a macchia che conferiscono all'intera composizione l'effetto di vivace instabilità. Effetti così vivi e guizzanti da avere fatto confondere la sua mano con quella di Francesco Guardi. Errore estremamente significativo ma ben comprensibile se si osserva la nostra *Scena con studio di un pittore e un cambiavalute*. Sagrestani fu accusato dai teorici ed eruditi contemporanei proprio di dipingere a macchia e senza disegno. È l'obiezione, che si rinnova costantemente dal Cinquecento almeno sino al Settecento, rivolta dagli accademici a quegli artisti che si potrebbero, con un certo schematismo, definire "anticlassici". Le rappresentazioni definibili di "genere" di Camillo Sagrestani uniscono, a una ripresa diretta e viva della realtà, l'originale introduzione di "turcherie", personaggi vestiti con turbanti e abiti esotici, che di nuovo portano a una ispirazione condivisa con i pittori veneziani.

"Mentre la buona pittura francese dell'Ottocento quasi s'inaugurava con quel dipinto calcinoso e ingrato, ma inconsapevolmente tanto simbolico, che s'intitolava: Bonjour, M. Courbet, *è un peccato che ancora manchi alla moderna pittura italiana, oggi poi che molto si parla di composizioni a soggetto, un gran quadro che finalmente si chiami* Buonanotte, Signor Fattori. *Non credo, insomma, alla definizione dello* stupido secolo XIX *perché mi par troppo estensiva; ma se si tratta di riservarla alla pittura italiana di quel centennio non mi opporrò che debolmente".*

Con queste parole Roberto Longhi, nel 1937, sancì l'implacabile giudizio sul nostro Ottocento, mettendone in luce soprattutto il ritardo culturale di circa un quarto di secolo su quanto stava avvenendo in Francia, che poi significava l'Europa, perché là si concentravano gli artisti delle più diverse provenienze.

Certo l'ipoteca sul giudizio futuro, formulato da uno storico dell'arte di tale grandezza e valore, era pesante, ma soprattutto né isolata né immotivata.

L'Ottocento costituisce per la pittura italiana l'uscita dalla scena internazionale, che aveva dominato per secoli, e la conseguente irruzione in essa del dilettantismo e del provincialismo.

L'arte italiana infatti, che sino alla fine del Settecento e agli inizi dell'Ottocento aveva tenuto un'altissima posizione con gli artisti che si sono definiti internazionali e hanno dominato l'Europa (basti pensare che Canova, sino alla sua morte nel 1822, era l'artista più celebre del suo tempo), non riesce più a interpretare quello che per l'arte è essenziale, vale a dire il rapporto problematico con la realtà. La pittura prende aspetti più domestici, si fa sempre più narrativa ed episodica, certo in conseguenza dei gravi avvenimenti politici che portarono al disfacimento di antiche capitali che retrocessero al rango di centri periferici, di capoluoghi di provincia; essere di Modena, Parma, Firenze, Torino, Milano, non significava più per un artista italiano ricoprire il ruolo protagonistico di rappresentante di una patria illustre e dunque cosmopolita, orgoglioso di espandere i propri confini campanilistici, ma essere provinciale, chiuso in una realtà striminzita, indice come sempre di ripiegamento e decadenza.

La capacità di farsi interprete di uno stile, come era stata quella di Sebastiano Ricci, di Canaletto, di Crespi solo pochi anni prima, diviene inconcepibile.

Riascoltiamo le parole severe di Roberto Longhi: *"con i nomi radi, e a gravi intermittenze, di Caravaggio, di Preti, di Tiepolo e di Giordano e, in ordine creativo inferiore, di Magnasco e di Guardi, la storia della pittura italiana è finita... Infatti, vedete, dopo gli ultimi nomi a capopagina abbiamo avuto la pittura eroica, idillica, storica, romantica, realistica, ma questi stessi aggettivi ci dicono da soli che non abbiamo più avuto la pittura* tout-court. *Abbiamo avuto Agricola e Camuccini, Coghetti e Podesti, Minardi e Mussini, Rossetti e Hayez, D'Azeglio e Induno, Palizzi, Morelli e Celentano, Bezzuoli, Ussi e Ciseri, e Barabino e Faruffini... ecco de' nomi che ho pronunciato riluttante solo per mettervi in guardia come in un altro campo la polizia completa gli elenchi dei pregiudicati. È vero, non ho confuso con essi Canova, Fontanesi, Signorini, Segantini e soprattutto Fattori; ma soltanto perché essi hanno al loro attivo una certa conoscenza dell'arte, e a parte il vero valore dell'ultimo potrebbero forse anche rappresentare l'ombra dell'ombra di qualche artista moderno"*.

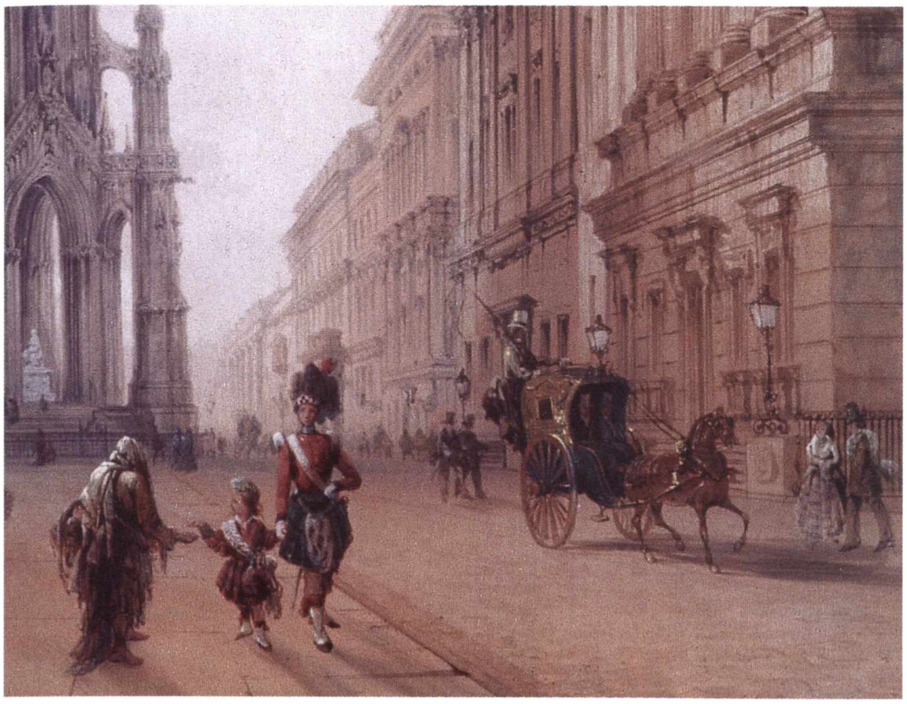
Sfida non da poco alla pittura del nuovo secolo, inoltre, fu quella lanciata dalla fotografia. Per molti artisti italiani dell'Ottocento, proprio per questa incapacità di intervenire problematicamente sulla realtà, e contrariamente ai francesi, che la considerarono uno stimolo a produrre, artisticamente, altro rispetto alla "riproduzione" che la fotografia consacra, la nuova rivoluzionaria invenzione fu lo stimolo alla ripresa della realtà così com'è, *"intrugliando a bella posta il dagherrotipo con il quadruccio fatto a mano"*, il trionfo delle *"vignette macchiaiole"*, dei *"calendari lombardi di Cremona"*: insomma un piatto realismo condito di volta in volta di patetismo, religiosità, buoni o cattivi sentimenti, ma sempre con una resa narrata, didascalica, episodica o accademicamente retorica, del visibile. La realtà, la realtà strutturale dell'immagine, della percezione, era un'altra cosa e lo dimostreranno in modo dirompente prima l'impressionismo e poi il cubismo.

L'ipoteca posta dall'Ottocento soprattutto italiano sul concetto di pittura come tecnica di riproduzione di quanto è immediatamente visibile pesò non poco sulla impossibilità di comprendere l'arte moderna che, al contrario, ritornava ai principi antichi, pre-ottocenteschi, di arte come mondo parallelo alla realtà, spesso non coincidente con essa, simbolico più che fotografico, dove la riproduzione attiene più all'invisibile che al visibile. Naturalmente gli studi sono molto progrediti e molti giudizi sommari sui nostri artisti, in seguito alle maggiori conoscenze dei moti e dei moventi, nonché delle situazioni storiche, sono stati rivisti.

C'è stata cioè la possibilità di nuove interpretazioni di alcuni fenomeni che hanno rivalutato, per motivi a volte mercantili o perché alcuni di essi hanno cominciato a valicare i confini e a muoversi in mostre internazionali, dunque a essere conosciuti, il giudizio sul nostro Ottocento.

Certamente oggi la rilettura è più vasta e diversificata e serve a meglio collocare la pittura italiana dell'Ottocento nel panorama della pittura europea in una posizione più autonoma e meno francocentrica.

È il motivo per cui, almeno tra i grandissimi di tale secolo, sia ormai prevalsa la ricerca di moventi autoctoni e originali rispetto alla tendenza a cristallizzarli in una posizione di secondaria e timida imitazione dei modelli, *"l'impressionismo per contabili"* secondo una famosa e sferzante definizione.



Carlo Bossoli, *Veduta di Princes Street a Edimburgo*, particolare.

È il caso, per esempio, di Federico Zandomeneghi, di cui l'Istituto possiede il bel *Ritratto di giovane donna in rosa*. Egli teneva relazioni strette con Monet, Degas, Renoir, Pissarro, Sisley, e arrivò a esporre nelle ultime mostre del gruppo, anche se, non è da escludere, in una operazione "di disturbo" delle innovazioni di quei maestri, che alcuni furbescamente tentavano di imporre.

Ormai fortunatamente abbandonata l'etichetta critica di *"impressionista italiano"*, Zandomeneghi, che di quei maestri imitava i motivi, i tagli compositivi, gli accordi cromatici ma che della loro pittura non comprese mai le novità strutturali, è stato ricondotto ai suoi momenti più originali e interessanti, che erano quelli della ricerca macchiaiola e soprattutto della grande tradizione veneziana del colore impastato con la luce e il cui attento studio lo portò a esiti vicini e autonomi rispetto a quelli del divisionismo.

Quello che non fu mai sottovalutato fu l'interesse rivestito dai paesisti piemontesi impegnati in un avanzato, anche se sempre delicato, sperimentalismo, che contribuì da subito a sprovincializzarli.

È un paesismo ormai estraneo alle leggi del bello accademico, originato da un gruppo di pittori tra cui Fontanesi che, in modo indipendente dalle analoghe esperienze francesi, incoraggiava riunioni estive con sedute di lavoro all'aperto e che costituirà *"il più valido contributo piemontese alla sprovincializzazione della pittura italiana"*. Vi si incontrano i nomi di Vittorio Avondo, Ernesto Bertea, Carlo Pittara, oltre naturalmente a Fontanesi. Dopo il 1870 giunge a Torino anche Alberto Pasini, proveniente da Parigi, ormai famoso per le sue smaglianti rappresentazioni orientaliste, ma che qui si concentra principalmente sulla novità del paesaggio verista che, se è ispirata comunque da una profonda tenerezza verso l'umile vita dei campi, non conosce il realismo sociale propriamente detto che invece dilaga nella penisola. A questi pittori si accosterà negli anni novanta del secolo anche Pellizza.

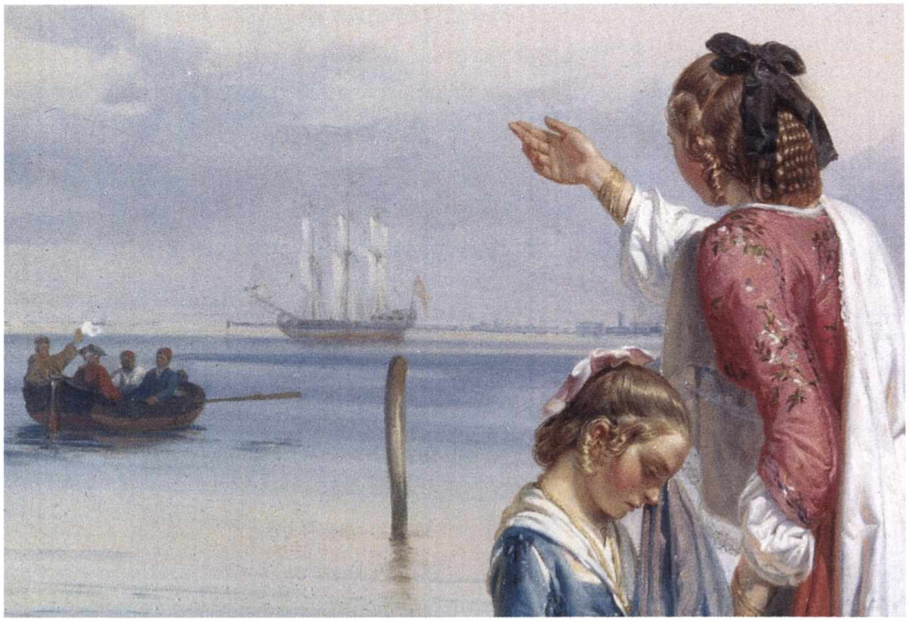
Con precisa individualità ma con completa sintonia si affianca a queste ricerche Carlo Bossoli, originale figura di vedutista concentrato a ritrarre l'Europa, che espose alla Promotrice delle Belle Arti di Torino nel 1851 e di cui l'Istituto possiede un bellissimo e significativo dipinto, una *Veduta di Princes Street a Edimburgo*. Egli ebbe il merito di capire quale fosse il ruolo della pittura nel suo tempo e rimase cronista inascoltato ma presente in tutto quanto di originale, di "nuovo" si agitasse in Europa, a cominciare dalla rivoluzione industriale, come a ribadire che ovunque fosse il nuovo, lì doveva trovarsi la pittura.

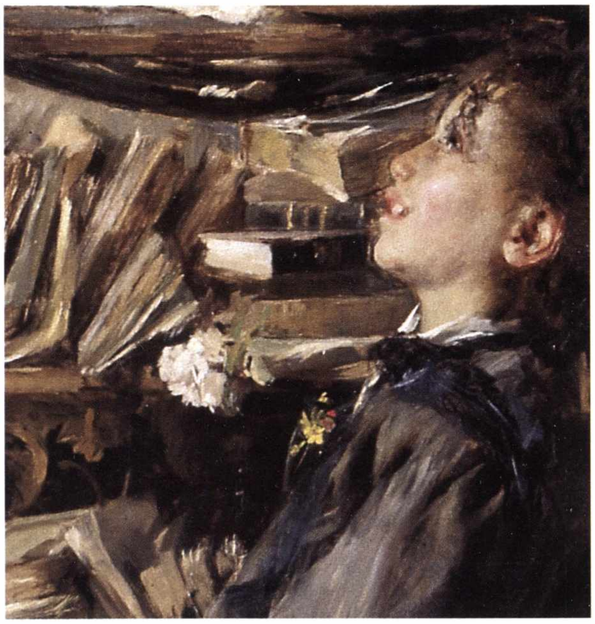
Sostenitore della pittura come linguaggio, come arma propria a cogliere il vero, vale a dire un'immagine oggettiva del reale e non la sua trasfigurazione sentimentale, intrisa di moralismi e di facili patetismi, è l'allievo di Fontanesi, Marco Calderini, che contribuisce negli anni settanta a mantenere viva a Torino l'esigenza di razionalità applicata al paesaggio, l'unica in grado di portare a un vero, radicale cambiamento nella pittura, come stavano dimostrando, con tutt'altri mezzi, gli impressionisti.

L'Istituto possiede di Calderini un significativo dipinto dal titolo *Tempo malinconico* datato 1876, uno straordinario paesaggio in cui, inaspettatamente, si coglie l'eco di un'avanzatissima ricerca pittorica, che rimanda persino a Böcklin e a Puvis de Chavannes.

Anche il ritratto ha un ruolo particolare nella pittura piemontese dell'Ottocento ed è ben documentato in questa raccolta. Basta a far comprendere questo ruolo il *Ritratto di Maria Teresa Asburgo Lorena*, eseguito da Pietro Ayres tra il 1831 e il 1835, in cui l'effigiata esibisce la corona regale, che poté indossare solo quando divenne regina, dopo la morte di Carlo Felice nel 1831.

Torino infatti si avvia sempre più a essere una corte europea, in gara con queste per cerimonie e celebrazioni dinastiche e desiderosa di primeggiare sugli stati italiani. La committenza regia è dunque, più che mai, la forza promotrice della produzione artistica in Piemonte. Il programma del sovrano prevedeva il rin-





Gerolamo Induno,
La partenza del garibaldino,
particolare.

Antonio Mancini,
Lo studente povero, ovvero
L'ispirazione del poeta,
particolare.

novamento, il riarredo, il decoro delle residenze sabaude, assieme a vasti programmi culturali che svelano l'ambizioso progetto dei Savoia di voler essere già, in quegli anni, un punto di riferimento "nazionale".

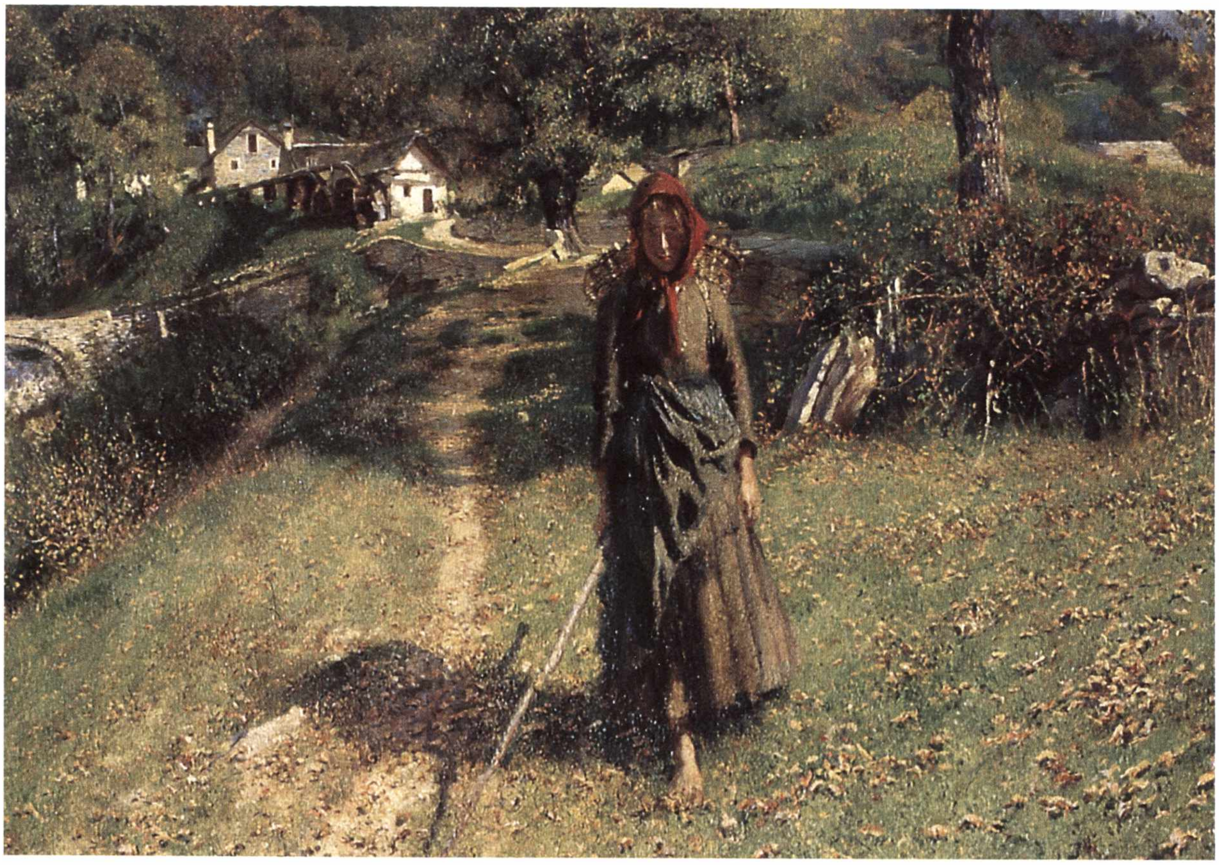
Era dunque il momento ideale per pittori come Ayres o Gonin, grandi ritrattisti, dunque estremamente ricercati da tutta la corte, ma anche pittori di storia, capaci cioè di dar forma ai fiati retorici della celebrazione dinastica. Si instaura dunque a Torino un clima "cortese" che ricorre, per le proprie rappresentazioni, a un neo-goticismo di stile *troubadour.* Eloquente interprete della rivitalizzata ritrattistica di corte fu, insieme a Pietro Ayres, Francesco Gonin, che è qui rappresentato non da un ritratto ma da una *Natura morta con vaso di rose,* altro "genere" nel quale ebbe grande successo. Anch'egli fu molto attivo nel riallestimento delle residenze regie voluto da Carlo Alberto, sotto la direzione di Pelagio Palagi, ma fu ricercatissimo anche dalla committenza privata: vero artista "alla moda", nuova figura che emergeva nelle corti, egli non disdegnò di essere costumista e scenografo, in un concetto assai più vasto di arte di intrattenimento.

A metà strada tra la veduta razionalistica di tipo settecentesco e l'intento celebrativo per le nuove fabbriche promosse all'epoca di Carlo Alberto in Piemonte, sono le due *Vedute del castello di Moncalieri* dipinte dallo svizzero Jacques-Henry Juillerat. Nei suoi lunghi soggiorni torinesi, l'artista fu prontamente adottato dall'ambiente culturale e aristocratico della corte, i cui più autorevoli rappresentanti, a cominciare dallo stesso Carlo Alberto, divennero collezionisti dei suoi paesaggi che, all'estrema esattezza del topografo di tradizione illuminista, sapevano unire l'adesione protoromantica del paesista ai valori atmosferici.

La pittura lombarda mantenne a lungo un ruolo egemone tra le diverse scuole italiane dell'Ottocento poiché si era imposta, dagli inizi del secolo, come grande pittura di storia con interpreti quali Hayez e Appiani, nella quale la raffigurazione storica era depositaria, in primo luogo, di un'alta tensione morale. La pittura storica di Hayez soprattutto *"si candidava a linguaggio artistico della nazione"*.

Con l'avanzare verso la metà del secolo in questo linguaggio altisonante si inseriscono le inflessioni dialettali di una rinnovata pittura di "genere", per opera soprattutto dei due fratelli Domenico e Gerolamo Induno. I due artisti, Domenico con maggiore spessore pittorico, Gerolamo con una sensibilità più umile, a volte aneddotica e sentimentale, come scrisse Ferdinando Mazzocca, *"imbastirono quell'incontro tra la pittura storica e il genere, destinato poi a determinare gli esiti di quella cronaca risorgimentale, di cui soprattutto Gerolamo sarà il popolare interprete"*. Ne è un buon esempio questa *Partenza del garibaldino,* dove tutti gli elementi dell'aneddotica, del descrittivo, del patetico, sono rappresentati e già enunciati nel titolo che, come sempre in tali dipinti, è descrittivamente allusivo di una situazione di forte intensità sentimentale e sempre intima, domestica, già incline ad accogliere la nuova sensibilità crepuscolare.

Il realismo storico dominante a Milano, avvicinato dagli Induno a una cronaca più popolare attraverso un linguaggio che lo rendeva divulgabile, fatto di una pittura densa e ben contornata, fu al contrario stemperato da Mosè Bianchi in un nostalgico ritorno ai fasti celebrativi, ai pennelli veloci che distendevano la materia pittorica soffice, quasi inconsistente, del tardo barocco e del Settecento veneziano, con riferimen-



Andrea Tavernier, *Mattino autunnale*, particolare.

to quasi univoco ancora una volta a Tiepolo. Fu un tentativo velleitario di ricreare la grande pittura, che ebbe come esito di mettere al servizio di un tematismo alla moda nei contenuti e nei soggetti le infinite risorse del virtuosismo settecentesco.

A Roma e a Napoli la pittura storica prese vie diverse, quelle del verismo più acceso, per esempio. Napoli soprattutto ebbe una vivacissima attività espositiva che portò di conseguenza alla nascita di uno dei più importanti centri pittorici dell'Ottocento. Fu fondata con questo scopo la Società Promotrice di Belle Arti sull'esempio di quella torinese che, in particolar modo ai suoi inizi, ebbe un preciso ruolo antiaccademico.

Banco di prova del rinnovamento fu anche a Napoli il paesaggio. I fratelli Palizzi furono tra i protagonisti, adottando il metodo che era divenuto una esigenza etica e poetica, vale a dire la verifica dal vero, dipingendo subito attraverso il colore e quindi limitando al massimo l'uso del disegno, appannaggio, al contrario, dei pittori più accademici. Giuseppe fu il più cosmopolita e il più ribelle: abbandonò presto Napoli per Parigi, seguì i pittori di Barbizon e si staccò dal paesaggismo di veduta con una consapevole e incisiva azione di rinnovamento, pur rimanendo fedele alle gamme cromatiche e all'impaginazione del paesaggio classico.

Figura a sé è quella di Antonio Mancini di cui l'Istituto possiede un'opera di grande importanza, l'*Ispirazione del poeta*, poiché fu, questi, pittore tecnicamente dotatissimo, ma al punto da restare prigioniero del suo stesso talento esecutivo, capace di acute osservazioni e di prodigiose stesure ma che non giungono mai a trasformarsi in un pensiero artistico compiuto.

Altra mano di grande virtuosismo fu quella di De Nittis, con cui emblematicamente si potrebbe chiudere una storia del nostro Ottocento, per quella capacità di assorbire tutte le ricerche più avanzate e di spalmarsi su di esse. Fu a Parigi accanto a Degas, espose con gli impressionisti, recepì i nuovi tagli dell'immagine dovuti alla sconvolgente entrata in scena della fotografia; registrò persino le novità portate dalla grafica giapponese. Tutto questo senza divenire mai un pittore moderno, ma solo alla moda.

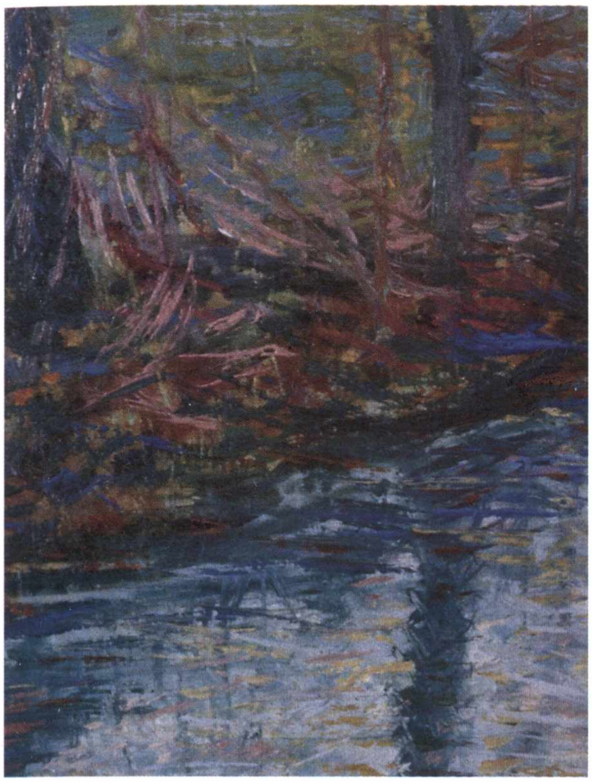
La prima opera del XX secolo della raccolta del Sanpaolo è decisamente tradizionale, si tratta del *Mattino autunnale* di Andrea Tavernier.

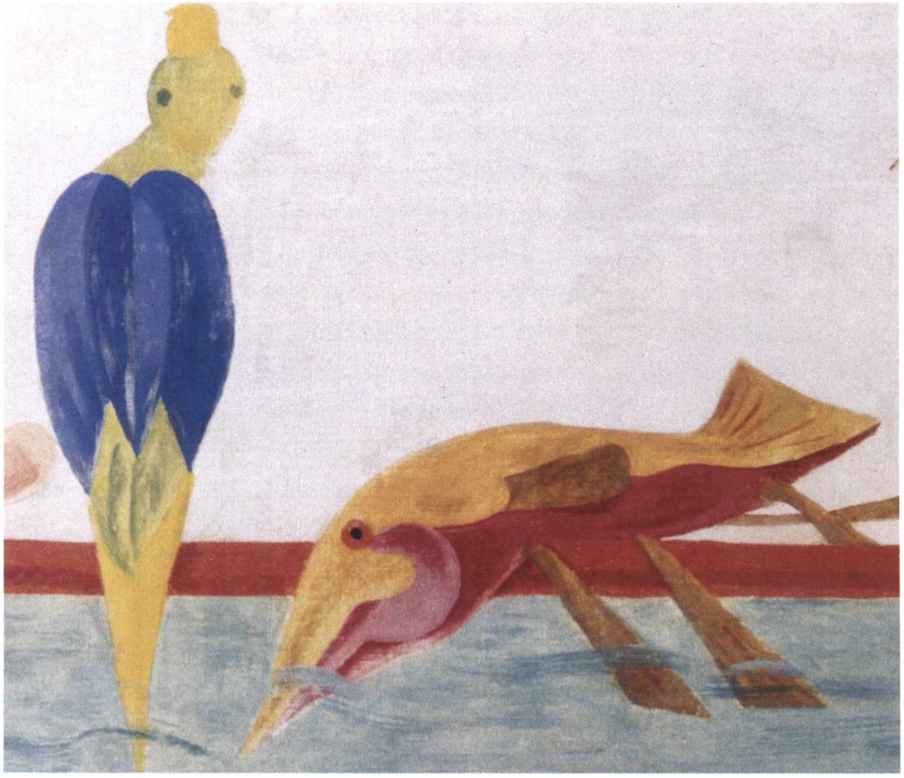
C'è uno strano senso della fatalità dello scorrere del tempo, nel procedere eretto e assente della giovane contadina verso l'occhio, esterno alla scena, di chi, dallo spazio reale, guarda il dipinto. Un senso di movimento temporale e fisico non dissimile da quello che disperde le foglie secche sui prati e nel viottolo, o che addensa le nubi sulla montagna che, nel fondo, conclude il taglio paesistico del quadro, ben composto, con pittoresco equilibrio. Ma è tutta un'intenzionalità psicologica e illustrativa che non si emancipa da una poetica naturalistica tipicamente ottocentesca. Lo stesso fremito di simbolismo non fa che rendere maggiormente sensibile una cultura paesistica ancora sostanzialmente derivante dall'opera di Antonio Fontanesi. Tutti i modernismi volonterosamente affrontati da Tavernier negli ultimi dieci anni del secolo XIX, gli aggiornamenti divisionisti e simbolisti, non segnano un discrimine dalla tradizione. Al contrario, aggiungono a una maestria di antica dignità l'esperienza di generi nuovi. Portano un particolare spessore della materia, un'esteriorità del pennello, una brillantezza nuova al servizio di una concezione ancora romantica della natura, anche se di un romanticismo moderato, borghese, incapace di evolvere dall'illustrazione dell'aneddoto, dalla retorica di un mondo idillico, riparato dalla realtà moderna, dalla violenza delle sue innovazioni e trasformazioni.

Il paesaggio di Boccioni è solo di sei o sette anni successivo, ma tutti i suoi intenti sono invece protesi verso il raggiungimento di una nuova espressione artistica, liberata dal peso del passato. La casualità della compresenza di queste due tele nelle raccolte dell'Istituto consente un accostamento altrimenti improponibile che, a suo modo, è significativo. Consente ad esempio di valutare quanto, rispetto alla dispersività cromatica di Tavernier, al suo sforzo di imitare le infinite varietà di colori del vero naturale e renderlo con la tavolozza più variegata possibile, il tratto di Boccioni sia invece sintetico, teso, dinamico, luminescente. Come cioè la sua arte si basi su un'ideologia radicalmente nuova e rivoluzionaria. Proprio a partire dal 1908, a Milano, Boccioni aveva iniziato ad affrontare con decisione, nel suo sperimentalismo estremo e drammatico, il problema della natura, dopo anni di intenso lavoro sulla figura umana e alcune prove sulla veduta, condotte durante un soggiorno a Venezia, nel corso dell'anno precedente. Soprattutto in alcuni pastelli del suo primo anno milanese la sua ricerca è avanzata, più di quanto non avvenga nella pittura a olio. Forse è proprio in dipinti come la *Campagna con alberi e ruscello* che inizia a raggiungere sulla tela una sicurezza analoga a quanto col pastello aveva ottenuto dalla carta, concentrando l'espressione esclusivamente sull'originalità dei rapporti formali tra le cose e lo spazio della natura, liberandosi da qualunque suggestione esteriore e descrittiva. Probabilmente con la spinta di un'originale riflessione sulla pittura di Previati e in particolare, in questo caso, sul taglio sorprendentemente moderno di alcuni piccoli paesaggi eseguiti da quest'artista attorno al 1903-1904, Boccioni riesce a dissolvere totalmente il naturalismo di derivazione impressionista e a raggiungere una straordinaria dilatazione del visibile e dell'espressività, entro il volontario limite del soggetto e nella particolarità dell'inquadratura compositiva. Tutta la maestria della tradizione risulta ormai vecchia e inservibile, con i suoi inutili sforzi di congegnare in una rappresentazione l'aspetto esteriore della realtà. L'arte così concepita, afferma Boccioni stesso in vari punti degli emozionanti scritti che accompagnano la sua esperienza artistica, gli sembra *"un'enorme bottega da rigattiere"*, qualcosa di irrimediabilmente in disuso rispetto alle esigenze dell'uomo moderno. Questo paesaggio rivela che per Boccioni la natura è ora materia colorata e che il visibile assume, in questo modo, la perentorietà di un fatto. Allora, per vedere l'universo, la pittura diventa determinante quanto lo è la scienza moderna. Con la particolarità che l'arte gli consente di captare, vedere, esprimere l'universo del soggetto, dell'uomo che guarda. La penetrazione del visibile attuata nella sua arte rivela una forza emotiva così da riversare nella pittura in modo traumatico e immediato il sentimento dell'esistenza. L'esecuzione di un paesaggio raggiunge allora, come in questo dipinto, l'espressione di una sconvolgente partecipazione affettiva.

La ricerca della sintesi è uno dei problemi portanti per gli artisti che, in Europa, tra la fine del secolo XIX e i primi decenni del XX operano il rifiuto della tradizione per trovare un'espressione artistica moderna.

Durante i primi anni del Novecento Giacomo Balla era stato, a Roma, il riferimento più avanzato per artisti come Boccioni, Severini, Sironi e Cambellotti. Nel suo studio, tra 1901 e 1906, avveniva il confronto tra le opere più moderne che si eseguissero al momento in Italia. Pur nella vicinanza di comuni sperimentazioni di temi e di soluzioni formali e compositive, il temperamento di ciascuno di questi geniali innovatori è chiaramente distinguibile. Tanto la sintesi di Boccioni è carica di sentimento espressivo, tanto quella di Balla è tendenzialmente mentale, nella sua predilezione per l'oggettività dell'analisi. Anche negli anni della maggiore vicinanza della loro sperimentazione, tra 1901 e 1906, sia nella pittura di paesaggio che di figura, la poetica di Balla era più meditativa, si allontanava maggiormente dall'apparenza del reale per ricercare un'ideale sintesi di disegno e colore. Il piccolo olio su tavola della nostra collezione è datato 1920, quando il futurismo è un movimento ormai assestato, dopo le successive varianti d'orientamento ideolo-





Umberto Boccioni, *Campagna con alberi e ruscello*, particolare.

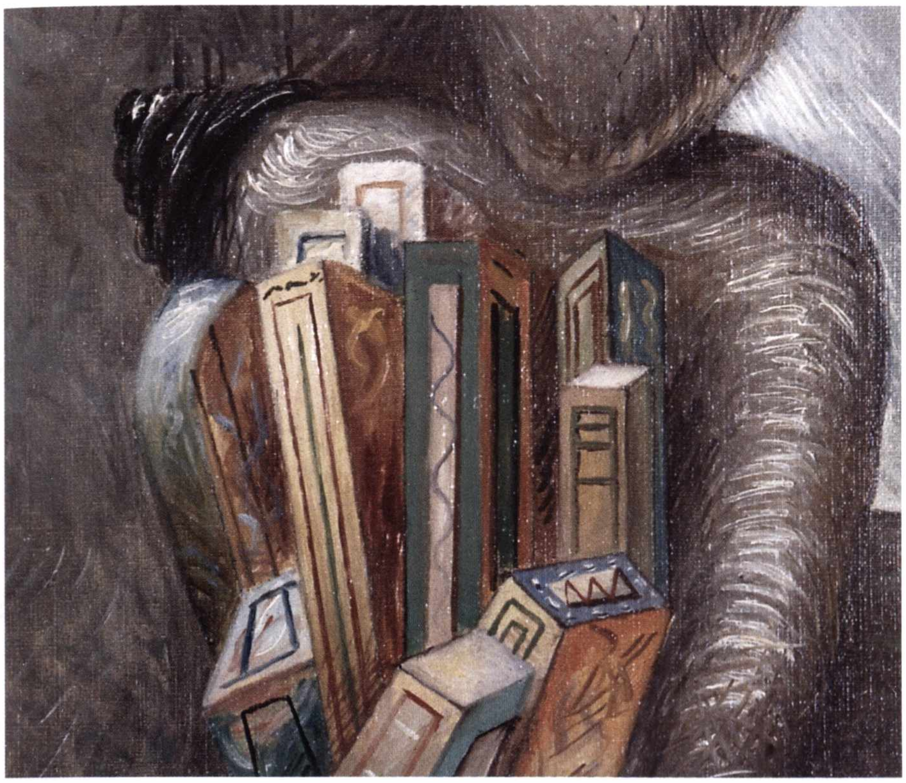
Max Ernst, *Le réveil officiel du serin*, particolare.

gico tra i vari manifesti del 1909, 1910, 1912, su quel *Manifesto della ricostruzione futurista dell'universo*, redatto nel 1915 proprio da Balla, assieme a Depero. Il drammatico mondo poetico di Boccioni, perito prematuramente in un incidente di guerra nel 1916, è totalmente diverso dalla purezza di questa concezione della pittura come sintesi di segno e colore, totalmente astratta dall'aderenza all'apparenza naturale. Eppure questa pittura ideale, astratta, costruttiva di un mondo nuovo, è estremamente umana, luminosa e serena. Questo dipinto, ad esempio, dà forma a un sentimento familiare, preciso fino a essere domestico, ma elevandolo all'universalità di simbolo, comunque trasparente e leggero, dotato della stessa chiarezza propria della scienza. La palma, la luce, che sono motivi della metafora, non sono i cascami di una retorica vecchia, come quella che tanto ingombrava gli atti e i comportamenti della società italiana, non solo in quegli anni, ma ancora nei decenni a venire, come fosse un carattere genetico o una base d'identificazione nazionale. Balla dimostra che anche una metafora può essere moderna, che il suo concetto merita lo stesso nitore, lo stesso trattamento costruttivo di valori che sono strutturali alla vita della civiltà moderna. Anzi, proprio perché l'uomo non perda la propria anima e la propria sensibilità e non perda quindi il controllo sulla scienza e sulla tecnologia, Balla opera segnali sentimentali con gli stessi tratti con cui celebra il dinamismo a un tempo ideale e meccanico. Perché è necessario che l'uomo moderno sappia esprimere con la stessa certezza anche la meccanica del sentimento. Allora la pittura non sarà più una remora reazionaria, ma la tecnica innovativa di un meccanismo umanistico, che ponga i valori dell'uomo, dell'anima, del sentimento, tra gli altri, indispensabili alla completezza dell'uomo moderno. Balla considerava l'arte un'esperienza portante del nuovo universo umano moderno, qualcosa di universale che dovesse riempire tutte le funzioni e i momenti della vita individuale, portando civiltà e bellezza agli aspetti più vari, dalla rappresentatività pubblica a quelli più individuali, come la vita sentimentale o domestica.

La tela di Max Ernst *Le réveil officiel du serin* è solo di due anni successiva, ma colpisce per il suo aspetto totalmente alieno. La sua composizione infantile e incomprensibile, i suoi colori, il suo soggetto insignificante, l'intricata complicazione della sua superficiale e sconcertante facilità e fluidità, emergono con caratteri di un'irriducibile estraneità. Nessuna delle chiavi d'interpretazione applicabili alle avanguardie di pochi anni precedenti, da sola, con la propria capacità interpretativa, può spiegarne la differenza. La ricerca di una soluzione sintetica della forma, ad esempio, presuppone la conferma, sia pure attraverso radicalismi e rivoluzioni, del sistema culturale che si fonda sulla forma, sulla sua tecnica di esecuzione e sull'ambito di significati che in essa si realizza. Il problema è che l'apparenza d'infantile semplicità di quest'immagine è dovuta a un'implacabile critica della forma come interpretazione ed espressione del reale da parte della coscienza artistica. Max Ernst, e con lui i rappresentanti del movimento surrealista, sposta l'arte dall'ambito psichico della coscienza a quello dell'inconscio. Ne colloca pertanto il fondamento nell'esperienza onirica e non solo nega la forma come rappresentazione di una realtà, ma perfino la sua validità affermata dalle più recenti esperienze dell'arte moderna, cioè quale espressione della coscienza, nel suo senso più ampio, comprendente perfino il sentimento, la sensazione o l'impressione, in tutte le profondità psichiche individuali che l'arte aveva penetrato nell'ultimo mezzo secolo. L'irrazionale, percorso dopo l'esperienza dada, fino a organizzarne una vera e propria teoria alternativa, ribalta radicalmente il sistema su cui si erano fondate le avanguardie europee, costruttiviste o funzionaliste, comprendendovi il cubismo e le varie ramificazioni del futurismo. Nel dipinto qui presentato è particolarmente evidente il ricorso al test psicologico quasi di derivazione scientifica proprio dei primi anni del surrealismo. Dalla disciplina psicanalitica deriva quell'interesse esclusivo per l'esperienza onirica che permette a Ernst di esercitare la sospensione della coscienza e metterne irreversibilmente in relativo il tradizionale primato. L'origine scientifica del riferimento comporta anche la sostituzione del valore potenzialmente totalizzante con quello enigmatico dell'immagine, perché è sotto forma di immagini, d'identità automatica, involontaria, estranea al controllo della ragione, che emergono indizi dall'indagine della regione non cosciente della psiche. Risulterà allora evidente come i caratteri di bidimensionalità delle figure di quest'opera, la loro relazione cromatica, la loro associazione compositiva e pertanto la loro identificazione stilistica e tematica, non possono essere derivati da un'elaborazione precostituita e storica della forma. Sarà se mai la loro anomalia che, a posteriori, si imporrà come forma, pregiudicando definitivamente la possibilità di un'evoluzione lineare e univoca dei valori fondamentali dell'arte.

In *Alberi* di Felice Casorati, invece, la ricerca di uno stile sintetico, proprio della problematica formale moderna, rimane fondamentale. Quest'opera permette di constatare come l'artista piemontese la svolga in direzione del disegno. Il suo concetto di disegno è così strutturale da diventare qualcosa di più interno e profondo alla pittura che non un elemento che contribuisca individualmente alla realizzazione del fatto artistico. Ricercando la qualità sintetica della linea storica, quella del disegno dell'arte quattro-cinquecentesca e attraverso questa impostazione ogni ulteriore esperienza anche moderna e contemporanea, il fondamento disegnativo di Casorati è una disposizione essenziale, che unifica in profondità la parti, contestualmente responsabile della costruzione compositiva, come della distribuzione del colore e della stesura della materia. È la qualità che conduce con fermezza a una definizione assoluta della forma, analogamente a quanto avveniva nell'età d'oro del passato storico, quando la proprietà dell'arte era appunto quella di attribuire assolutezza ai valori della civiltà. È particolarmente interessante ritrovare in un dipinto che rappresenta un soggetto di paesaggio questi che sono i caratteri più evidenti del Casorati pittore di figura, che nel 1926, lo stesso anno della piccola tela del Sanpaolo, partecipa alla *Prima mostra del Novecento italiano* ed è quindi riconosciuto come un valido esponente dei contenuti connessi. Questo dipinto rivela come Casorati conduce anche la sensazione visiva ispirata da un simile soggetto, privo di nobiltà di contenuto, a colpire lo spirito dell'osservatore con la stessa intensità dello stimolo ideale. La natura produce sollecitazioni più fuggevoli ed epidermiche, che l'arte rende tuttavia plastiche e a loro modo assolute, perché nei termini di relazioni di luci e ombre, di variazioni del colore che occupano per intero la neutralità del loro oggetto di raffigurazione, è una sorta di epopea del materiale artistico che offre una completa disponibilità all'espressione più sottile e sensibile e quasi astratta dei valori dello spirito.

Anche Giorgio De Chirico si riferisce all'arte del passato, traendone sia gli ideali tematici che i modi tecnici. Ma, invece di immedesimarsi, come fa Casorati, nell'inapparenza di una continuità, magnifica a tal punto l'operazione del recupero di una tradizione da isolare quel passato come un modello classico. In questo modo ne stabilisce l'irrimediabile conclusione e dissoluzione e pone se stesso nella condizione spirituale della malinconia, cioè quel rimpianto e quella rievocazione di un periodo aureo, e anche quella proiezione autorappresentativa nel miraggio di un mito, che sono caratteri propri di tutti i classicisti. Il fatto è che, per quanto De Chirico celebri intellettualmente il rito sacrale della poetica e della tecnica dell'arte classica e del suo rinascimento nella propria opera, egli considera l'arte tutto il contrario di un mestiere. Sia nel presente che nel passato l'arte è per lui un assurdo, del tutto alieno dal mondo della ragione e della funzione che costituiscono il parametro del vivere storico della società. L'artista pertanto è un genio in qualche modo assoluto, che può comunicare, con irreale esclusività, con i propri simili, indipendentemente dallo spazio e dal tempo della loro manifestazione. De Chirico esegue questo dipinto a Parigi, dove si trova da due anni, per il suo secondo sog-



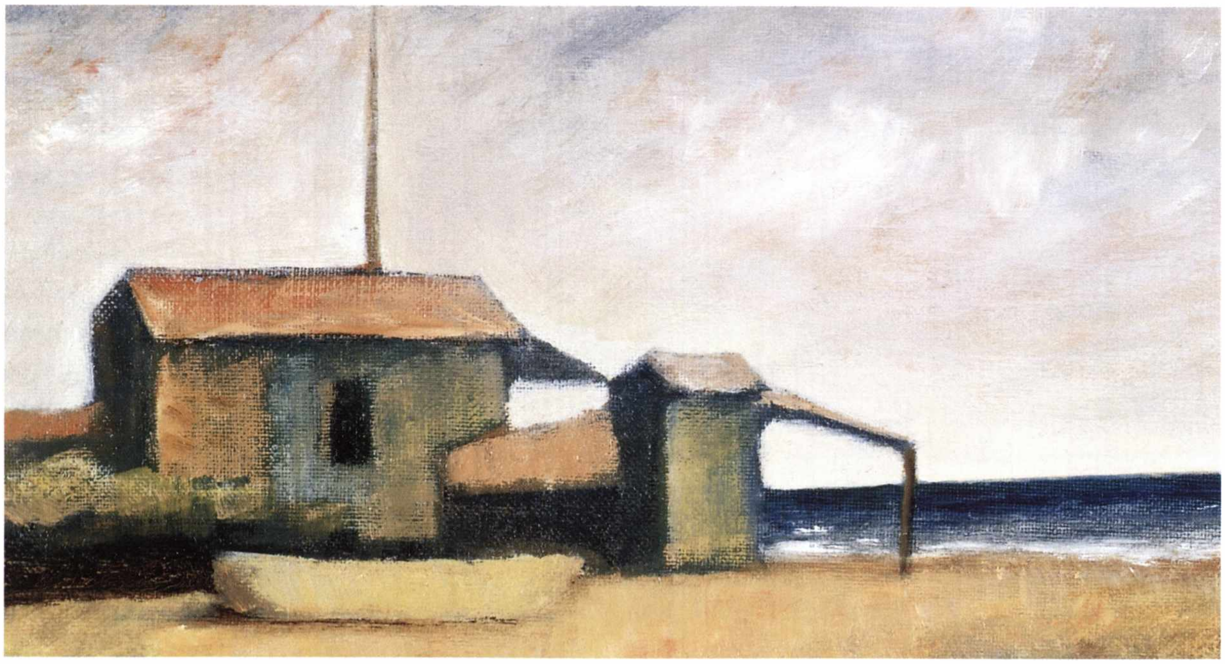
giorno. Le difficoltà con il gruppo dei surrealisti finiscono per esplodere bruscamente proprio in questo periodo e De Chirico assume posizioni decisamente antimoderniste e antisurrealiste. In *Manichini in riva al mare*, la geometria metafisica si è trasformata in una figuratività così intenzionalmente epica e di inafferrabile definizione, certamente non coincidente con alcuno degli espliciti e declaratori movimenti del momento, da rivelarsi in sé implacabilmente romanzesca. Il quadro è un assurdo comporsi intellettuale di soggetto poetico (il mito letterario, iniziato nel 1915, del manichino, contenente solidi geometrici, evidenti come grossi giocattoli) e di prassi esecutiva che diventa anch'essa soggetto (il mito della tecnica artistica). Tanto i manichini che la loro scena sono come foderati dalla stesura pittorica adottata dall'artista da circa due anni, quel miscuglio di tratto divisionista e di tratto barocco, che diventa, dalla metà degli anni venti, esso stesso una sorta di personaggio di un romanzo moderno dell'assurdo, che è poi, alla fine, il concetto dechirichiano dell'arte.

Giorgio De Chirico,
Manichini in riva al mare,
particolare.

Per Filippo De Pisis invece, tutto, ogni esperienza, ogni sentimento, può trasformarsi in pittura. Anch'egli, come De Chirico, si ritiene appartenente a una tradizione della pittura che unisce l'artista moderno ai suoi grandi predecessori, ma non per una identificazione intellettuale, sospesa tra magniloquenza metaforica e ironia corrosiva, come per De Chirico. Per De Pisis, si tratta di una continuità pressoché inevitabile e vitale. La *Natura morta con pesce* qui presentata, incandescente di colore e di rapidità esecutiva, perché tale ritmo e tale tono richiedeva evidentemente la sensazione repentina, quasi l'eccesso sensibile, che in quella specifica occasione gli aveva richiesto d'afferrare il pennello e dare seguito all'insorgenza intima dell'estro, è improvvisa come un diario istantaneo delle vibrazioni dell'esistenza. Il suo talento inventivo, la sua capacità tecnica, sono strepitosi. La tecnica esecutiva non è quella specie di ectoplasma letterario, come nel mondo ambiguo di De Chirico dove perfino gli elementi costitutivi più astratti dell'arte si presentano come paradossali e ironiche comparse di una allegoria, di una teatralizzazione generale. Il tocco di De Pisis appartiene a un antico estro pittorico che guizza nell'antichità traversando l'impressionismo e risalendo a congiungersi, ancora una volta, con i propri padri della grande tradizione veneziana del Settecento. È un talento connaturato nella mano che permette a De Pisis di afferrare con la pittura la pienezza della vita, la sua congerie sovrabbondante di emozioni, ed esprimerle con immediatezza.

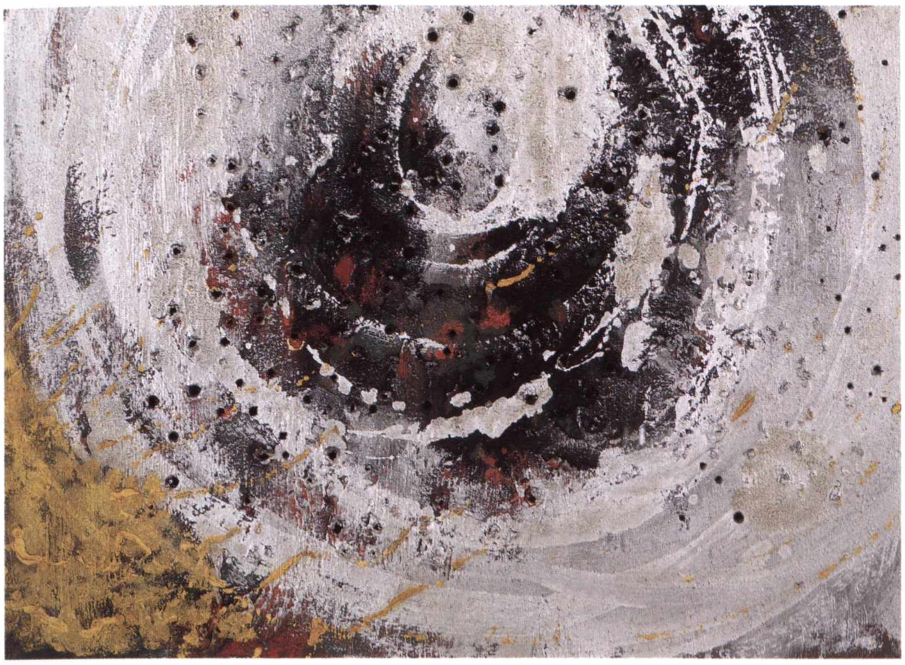
Ma una pittura così crepitante richiede il controllo di un'economia estetica tanto più sicura quanto più la rapidità del getto non consente mediazioni tra progetto ed esecuzione. Se l'atto pittorico richiede l'improvvisazione repentina, se è istantaneo e precipitoso, sono tanto più indispensabili l'originalità e la fondatezza del proprio stile, perché il ritmo non travolga lo strumento, ma realizzi l'interna necessità dell'ispirazione. Ma tale entità torna a essere la personale soluzione di quel problema di sintesi formale che è uno dei paragoni fondamentali del problema della modernità, e che separa gli artisti più avanzati e coscienti del proprio tempo da quelli che, pur dotati di sapienza e perfino talento esecutivo, non lo hanno vincolato alla definizione di una specifica, individuale, identificazione linguistica. L'invenzione di una sintesi formale non richiede obbligatoriamente semplificazione o schematismo dell'immagine, può consistere nell'arabesco vertiginoso di De Pisis, come nella massività monumentale di Sironi. Il greve e cupo paesaggismo di Sironi, risolto con il senso costruttivo di un bassorilievo neo-romanico, scorre cronologicamente contemporaneo a quello volatile e tagliente di Filippo De Pisis, ma ne è però l'opposto diametrale. Sironi era emerso dalle varie esperienze avanguardiste del secondo decennio del Novecento, tra espressionismo, futurismo e cubismo, trovando la propria originale sinteticità in un segno deciso e massiccio, che saldava figure e cose in una solida plasticità e le unificava in un'armonia definitiva, architettonica. Se De

Carlo Carrà,
Marina, particolare.



Pisis trasforma tutto in pittura, Sironi ha un'analoga capacità verso la monumentalità architettonica. *Paesaggio arcaico* del 1938 dimostra come la ricerca programmatica di una forma monumentale, che è un problema condiviso da molti artisti del momento, non sia un adattamento a concetti concepiti in ambiti diversi del pensiero, oppure a ideologie della politica, ma una profonda esigenza culturale. In Sironi, l'aspirazione monumentale coinvolge ogni genere dell'espressione artistica, perfino il paesaggio che, per tradizione, è l'ambito prediletto per la sperimentazione dell'impressione, dell'incontro tra il sensibile soggettivo e l'aspetto più mutevole e inafferrabile del reale oggettivo. Ma tale natura ciclopica risulta imprigionata dal dominio della civiltà umana, egualmente tragica e terribile nella sua antichità come nel futuro invocato dalla sua modernità. La coerenza e perfino la durezza di realizzazione della sua poetica affermativa, rivela un'opposizione esasperata, da parte di Sironi, non verso i movimenti avanguardisti in generale, quanto verso quelli fondati su poetiche negative basate sull'inconscio, come dada e surrealismo. Vi reagisce totalizzando la coscienza e la volontà in una disperata affermazione della potenza dell'individuo civile e storico, quello cioè che l'arte aveva posto, nella sua età classica, antica e moderna, quale centro determinante della propria sfera. Perché questa sfera continui a coincidere anche con il mondo e perché la classicità non divenga un concetto archeologico, Sironi ne difende in maniera grandiosa, nella sua opera, la sopravvivenza. È una difesa priva di illusioni utopistiche o di proiezioni immaginarie: un pessimismo radicale sulla natura e i destini dell'uomo permea la sua arte, non contrastandone l'aspetto programmatorio e affermativo, ma anzi costituendone la tragica materia.

Vi sono in collezione paesaggi della avanzata maturità di Carrà, di Rosai, di Tosi. Carrà era stato un estremista del rinnovamento artistico, prima nel dinamismo futurista, di cui era stato uno degli iniziatori, per passare poi all'immobilità metafisica, da cui aveva tratto un proprio stile di figurazione essenziale, concentrata soprattutto su un tipo di paesaggismo irreale e antinaturale, costruito su forme arcaiche, ispirate alla tradizione storica dell'arte italiana. Anche Rosai aveva avuto la sua giovanile fase avanguardista, poi aveva abbandonato il futurismo e trovato gradualmente una propria classicità in una poetica di attualizzazione dei valori dell'antica pittura toscana che gli consentiva di cogliere un'espressione tipica, originale, nel paesaggio suburbano fiorentino. Una poetica inconfondibilmente personale è anche quella del paesaggismo subalpino di Arturo Tosi. Ma qualcosa unisce questi tre artisti, in questa fase terminale della loro storia pittorica. Nella differente identità delle proprie poetiche, tutti e tre perseguono la pittura come un mestiere, con devozione e concentrazione esclusive. Vivono, in questa fase della loro carriera, uno stato dell'animo che difende e impone, almeno all'ambito della propria esistenza, una professione quieta, come se stessero ricostruendo idealmente una condizione della società del passato in cui effettivamente i mestieri erano la struttura portante del vivere civile e l'arte ne era il modello, l'apice d'autorità. È proprio di fronte alla dissoluzione del mestiere causato dalla scienza moderna e dalla sua applicazione nella tecno-



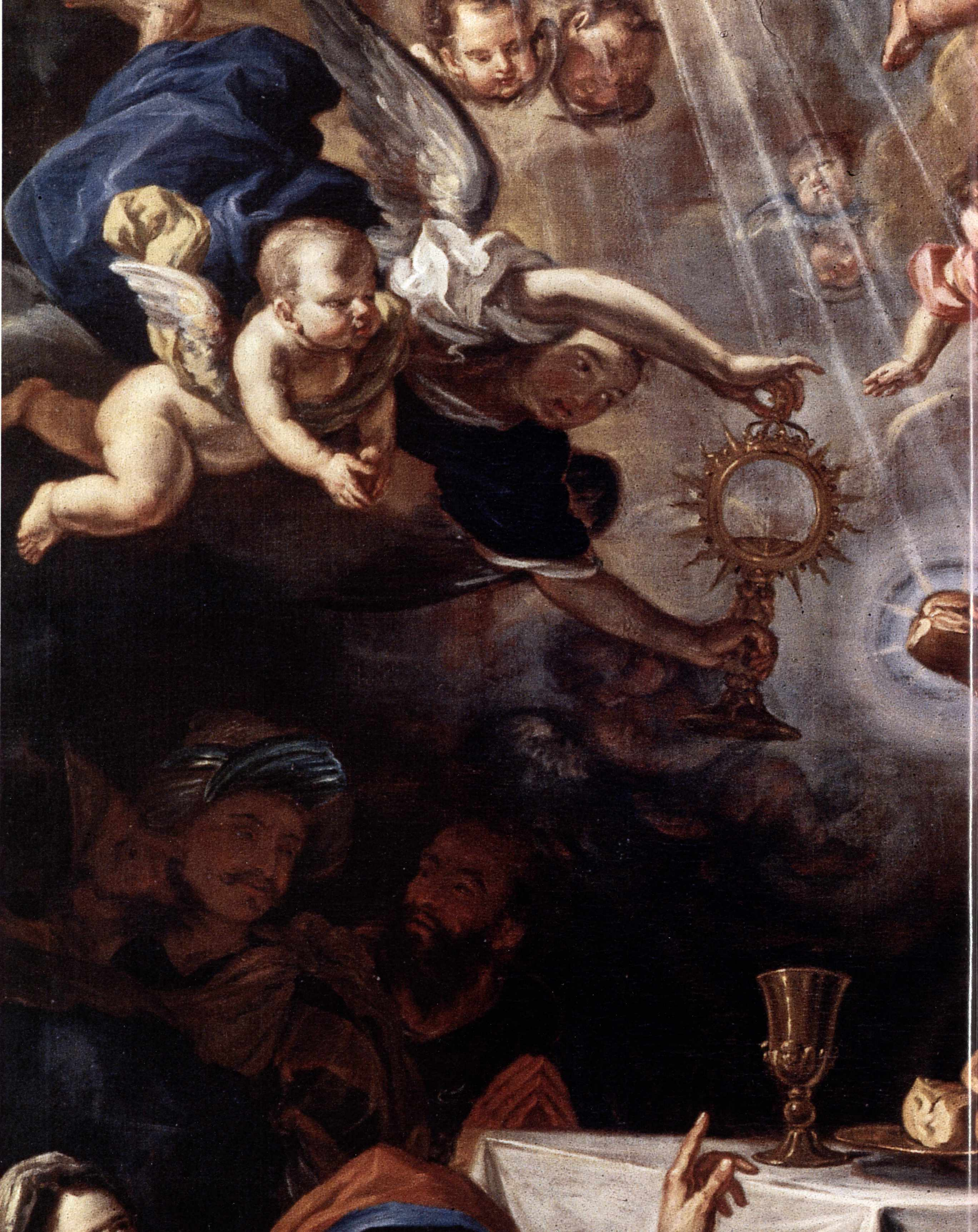
Lucio Fontana,
Concetto spaziale (Galassia),
particolare.

logia che molti artisti ricercano un'abitudine silenziosa, forse recuperando nell'intimo delle proprie poetiche quella consuetudine convenzionale che in epoca premoderna costituiva uno stato abituale della professione media del pittore e aveva provocato, ad esempio, la reazione orripilata degli artisti romantici, dei novatori, a partire dal secolo XIX. Ora, diventa in alcuni casi una garanzia di diversificazione, uno spazio di assurda e disperata dissidenza umanistica rispetto ai modi delle nuove e moderne convenzioni. Affermare il carattere tradizionale del lavoro artistico, applicando ogni concentrazione all'esecuzione dell'opera, alla conoscenza e al raffinamento dei procedimenti della tecnica, alla variazione interna di un soggetto ricorrente, è come immettere nel vivere tecnologico un disperato sforzo individuale di controllo umano. È perfino possibile, quando non necessario, che la difesa dell'artista non si limiti a riparare il trattamento del proprio stile individuale dall'esterno tecnologico, ma anche dall'evoluzione sovversiva dell'estetica del proprio tempo.

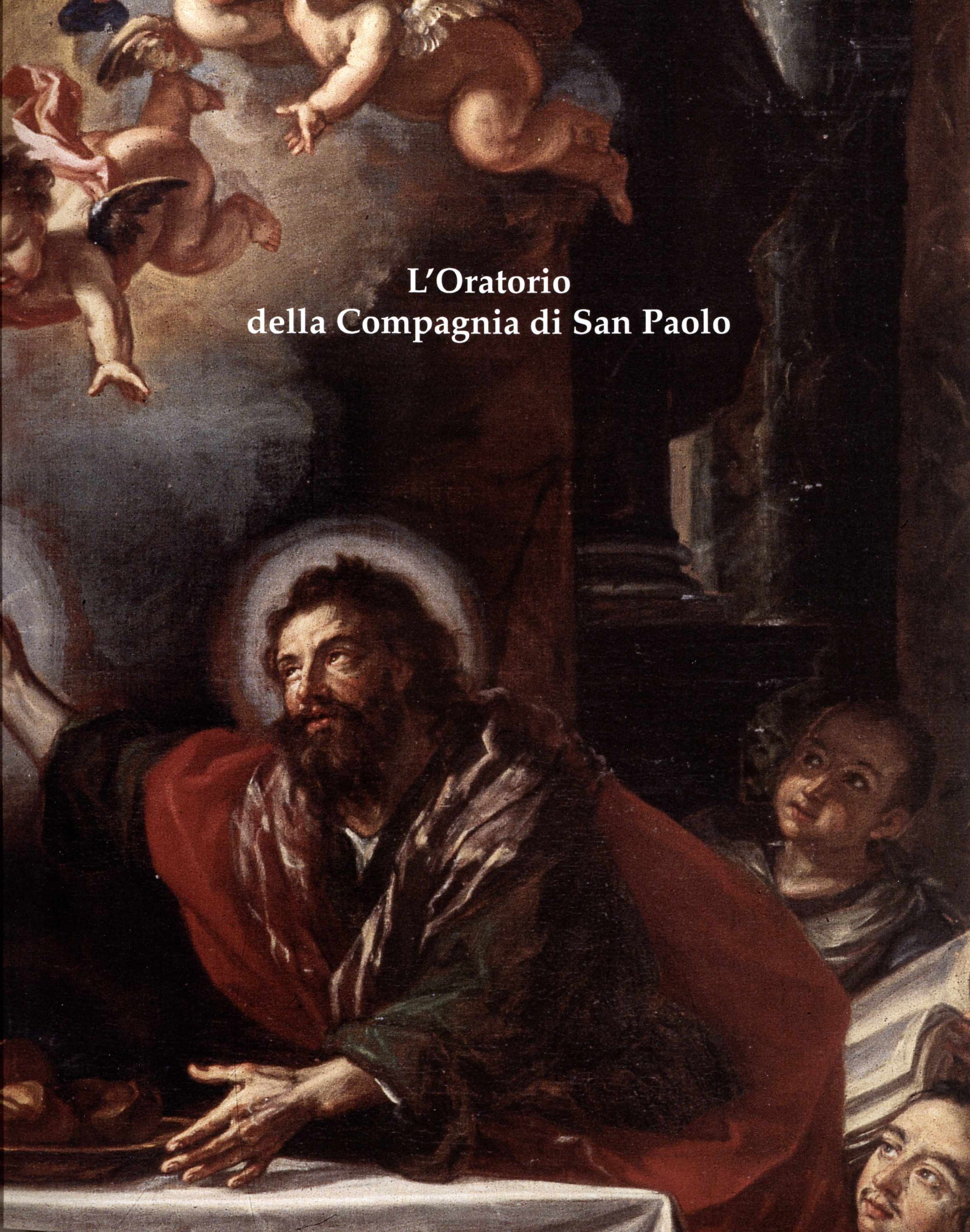
Anche per Lucio Fontana l'arte è mestiere, se non altro per ripararla dal suo uso come mezzo per trasmettere significati esterni al suo farsi, come i contenuti tematici e le illusioni sensorie della rappresentazione, tutte proprietà che l'arte può produrre e che la retorica può utilizzare, ma che ostacolano l'autonomia della sua manifestazione. La manualità artistica è invece per Fontana qualcosa di indomito e di vitale, che, ogni volta che si attua, stimola e sollecita la rivoluzione e la ridefinizione estetica. Fin dagli inizi della sua carriera, è proprio il mestiere, la straordinaria capacità della ceramica a lasciarsi plasmare dalla mano, la sua continua reazione, nel corso della modellazione, e poi della cottura, al controllo dell'artista, le infinite irrequietezze della materia, a orientare Fontana verso la possibilità di un'evoluzione non figurativa. Vi giunge come assecondando una tensione implicita della materia a fuggire dal sistema della tradizione e dal potere programmatico della volontà artistica. In questo modo, già tra Trenta e Quaranta e già nella sua opera figurativa, si fa strada in lui l'attrazione verso il superamento della figura. Si ripropone, con la radicalità dei primi lustri del secolo, l'esigenza di porre l'atto artistico come un elemento necessario alla cultura moderna.

Invece di imporre, con il potere della tecnica, il dominio sulle imprevedibilità della materia, nel suo lavoro scultoreo e ceramistico, Fontana esaspera le contraddizioni e le tensioni interne all'esecuzione, puntando radicalmente sulla ricerca formale. L'avventura involontaria della materia, lo sforzo della cultura artistica di addomesticarla in una tecnica, non è per Fontana una leggenda mitica, come per De Chirico, che poteva perfino rappresentarla in figure di una commedia dell'assurdo. Fontana concepisce la pratica dell'arte come un elemento strutturale di un sistema moderno della civiltà. Il ribollire autonomo della materia attorno all'atto della creazione artistica trova la propria espressione nella sintesi del segno spaziale. A questo punto, la prassi si trasforma nel gesto dell'arte e nello spazio definito dell'immagine. Sono fatti che si impongono all'ambito estetico come entità proprie, legittime quanto lo sono i fondamenti delle discipline scientifiche che consentono il funzionamento e la sopravvivenza della società.

In *Concetto spaziale* del 1951, Fontana ha totalmente eliminato il primato metaforico e simbolico; quel privilegio dell'arte che però la escludeva dalle strutture portanti della civiltà moderna. L'impasto materico è libero ormai dalla sua suggestione d'origine, non è più, per dire, un magma di creta che potenzialmente contiene la destinazione di plasmare una figura. È materia. Non è più neanche importante, se non per la filologia, quale entità fisica costituisca quella materia: è materia formale e la sua configurazione è la forma di quella particolare opera; il suo campo di manifestazione è lo spazio. È il percorso per cui non la proiezione di un ideale concettuale e figurativo piega la tecnica alla finalità della propria illustrazione ma, etimologicamente, ciò che è accaduto nella tecnica, ciò che si vede, è, nel significato vero del termine, *astratto* da incidenze improprie, esteriori, strumentali.



L'Oratorio della Compagnia di San Paolo



L'oratorio della Compagnia di San Paolo di Torino e le sue opere d'arte

La Compagnia della Fede Cattolica, detta anche di San Paolo dal suo santo protettore, fu fondata il 25 gennaio 1563 a Torino, in una temperie storica che poneva il Piemonte sabaudo come antemurale contro le infiltrazioni protestanti in Italia. Nel 1564 i confratelli affittarono per l'oratorio una casa prossima all'antica chiesa di San Benedetto, presso quella di San Dalmazzo; in seguito, a partire dal 28 ottobre 1568, trovarono una *"commodissima Sala per l'Oratorio"* nella casa del confratello Giovanni Antonio Albosco, e ancora in una *"scuola"* del collegio dei gesuiti. Erano tuttavia solo ripieghi temporanei; Emanuele Tesauro, primo storico della Compagnia, narra infatti che i confratelli coltivavano l'intenzione di fabbricare con *"splendidezza"* il loro oratorio. Nel 1576 comprarono un *"sito"* vicino ai gesuiti e lo costruirono, impiegando duemila scudi d'oro. Due anni dopo (1578) la Compagnia incominciò *"ad officiare"* l'oratorio, che era però ancora disadorno. Soltanto nel 1580 fu dotato *"decentemente"* con i banchi e la cattedra di noce del rettore per le loro funzioni e preghiere. *"Poscia"* e cioè dopo il 1580, scrive Tesauro senza precisare l'anno, fu addobbato *"con ricca supellettile, et bei parati"* e vi fu aggiunto *"il pretioso Quadro dell'Apostolo, che fulminato dalla voce di Cristo, di Saulo si cambia in Paolo; con una furiosa fuga degli atterriti Satelliti"*. Il dipinto di Alessandro Ardente (o Ardenti), commissionato direttamente, fu così la prima opera d'arte presente nell'oratorio.

La Compagnia, con le patenti ducali del 23 dicembre 1580, aveva ottenuto intanto la concessione del Monte di Pietà di Torino, dove con il tempo si trasferì e costruì il suo nuovo oratorio, al primo piano dell'edificio. La sua storia e quella della sua evoluzione necessitano ancora di ulteriore definizione.

L'antico oratorio oggi non esiste più. Con l'inaugurazione del moderno edificio dell'Istituto delle Opere Pie di San Paolo in via Monte di Pietà (6 ottobre 1902), ogni aspetto venne definitivamente mutato. Ma già prima le tele del Cinque-Seicento che adornavano l'oratorio, per interessamento dell'arcivescovo di Torino, Ottavio Riccardi di Netro, erano state trasferite alla chiesa dell'arcivescovado (1876). Nel 1963 la Curia cedette nove dipinti all'Istituto, che ne curò il restauro e li espose nella sede di piazza San Carlo.

Durante tutto il Seicento l'oratorio posto nel Monte di Pietà fu arricchito e parato, per committenza di confratelli, con una teoria di notevoli tele di diversi autori.

I dipinti non sono più tutti reperibili; ne sono stati conservati dieci, distribuiti in vari ambienti dell'odierno palazzo di piazza San Carlo. Sono opere preziose, sia per il valore artistico, sia per l'insostituibile valore storico: costituiscono infatti il cuore della memoria dell'Istituto, la tangibile testimonianza delle profonde convinzioni religiose dei fondatori e della loro volontà di radicarsi nel tessuto della città.

Le informazioni di Francesco Bartoli nella sua *Notizia* del 1776, riprese successivamente da altri studiosi, consentono la ricostruzione virtuale, seppur tardiva, della disposizione dei dipinti nell'antico oratorio. All'altar maggiore era collocato il dipinto della *Caduta di san Paolo da cavallo* di Alessandro Ardente. Di testa, a sinistra dell'altar maggiore, *San Paolo e Anania*; a destra dell'altar maggiore, *La decollazione di san Paolo e la crocifissione di san Pietro*. Sulla parete di destra dell'oratorio, guardando l'altar maggiore: *San Paolo condotto al martirio*, *San Paolo alla mensa eucaristica*, *Cristo appare a san Paolo in carcere*, *San Paolo al transito della Vergine*. Sulla parete di sinistra dell'oratorio, guardando l'altar maggiore: *San Paolo che libera un ossesso*, *San Paolo rapito al terzo cielo*, *San Paolo che disputa all'Areopago* di Andrea Pozzo, *San Paolo che distribuisce l'elemosina*. Nel vestibolo dell'oratorio era collocato *San Paolo e santa Tecla*. Infine, sopra la porta di ingresso, *San Paolo seduto con un libro in mano* e, sopra la tribuna, la tela rappresentante *San Paolo in piedi con un libro nella mano destra e la spada in quella sinistra*, di Federico Zuccari, andata bruciata nel secolo scorso. *San Paolo e Anania*, *San Paolo che libera un ossesso*, *San Paolo che disputa all'Areopago* furono tolti verso il 1860 e la loro destinazione è ora ignota.

Le tele superstiti, a eccezione di quella dell'altar maggiore di Alessandro Ardente, presentano l'arma gentilizia dei vari committenti, membri delle maggiori famiglie torinesi del tempo e spesso confratelli o addirittura rettori della Compagnia. I pittori che partecipano all'impresa dell'apparato scenico dell'oratorio furono prescelti fra i più significativi fra quelli presenti a Torino nella seconda metà del Seicento, legati strettamente alla Corte

Sabauda, a eccezione del genovese Pietro Paolo Raggi, che eseguì il suo quadro in occasione di una permanenza temporanea a Torino. Il pittore più rappresentato all'interno della quadreria è comunque Giovanni Bartolomeo Caravoglia, "principe" dell'Accademia dei pittori di Torino e a sua volta membro della Compagnia di San Paolo, un fatto questo che certamente contribuì a facilitare le committenze.

Ancorché mutila, la serie di opere conservata costituisce uno dei più cospicui e omogenei gruppi di dipinti secenteschi torinesi. Una ricerca più radicale delle tele mancanti, con conseguente ricollocazione in un ambiente che ne riecheggiasse i motivi fondamentali, potrebbe dar luogo a un significativo itinerario di arte e di storia della città.

BIBLIOGRAFIA
EMANUELE TESAURO, *Istoria della venerabilissima Compagnia della fede catolica, sotto l'invocazione di San Paolo, nell'augusta città di Torino*, a cura di A. CANTALUPPI, Torino 2003, ivi bibliografia precedente. Per l'evoluzione storica dell'oratorio e i suoi dipinti, cfr. L. TAMBURINI, *Le chiese di Torino dal rinascimento al barocco*, Torino s. d. (ma 1968), pp. 269-275 e *passim*; L. TAMBURINI, *L'Oratorio di San Paolo in Torino*, in "Studi Piemontesi", XI, 1982, fasc. 1, pp. 83-98; L. PIOVANO, *La quadreria dell'oratorio di S. Paolo*, in M. DI MACCO, G. ROMANO (a cura di), *Diana Trionfatrice*, catalogo della mostra, Torino 1989, pp. 210-216; A. CIFANI, F. MONETTI, *Il Palazzo dell'Istituto Bancario San Paolo di Torino e le sue collezioni*, Torino 1997, pp. 56-61.

Alessandro Ardente

(notizie dal 1539 - 1595)

Caduta di san Paolo da cavallo

1580 circa
Olio su tela, cm 316 × 210
Inv. 1

Il dipinto, ricordato dalle fonti, è dotato di un discreto corredo critico e documentale antico. Emanuele Tesauro nella *Historia della venerabilissima Compagnia della Fede Catolica* (1657) lo loda e lo data dopo l'anno 1580, sulla base di un "Fogliaccio degli Ordini" della Compagnia, oggi perduto.

La scena raffigura il celeberrimo episodio della vocazione di Saulo, narrata dagli *Atti degli Apostoli* (9, 3-8). Paolo è a terra, accecato dalla luce incombente della figura di Cristo; in basso, intorno a lui e al cavallo stramazzato, vive una folla di astanti. La composizione è molto articolata, impostata sul rimando reciproco di sguardi e di gesti tra la figura di Saulo e il Cristo. Le figure nel registro inferiore si rivolgono in tutte le direzioni, scalandosi su più piani di profondità. Lo schema compositivo, come sempre nel pittore, appare improntato a una rigidità programmatica di severo indirizzo religioso, e in esso vengono abilmente inseriti personaggi ben caratterizzati e ricchi di introspezione psicologica.

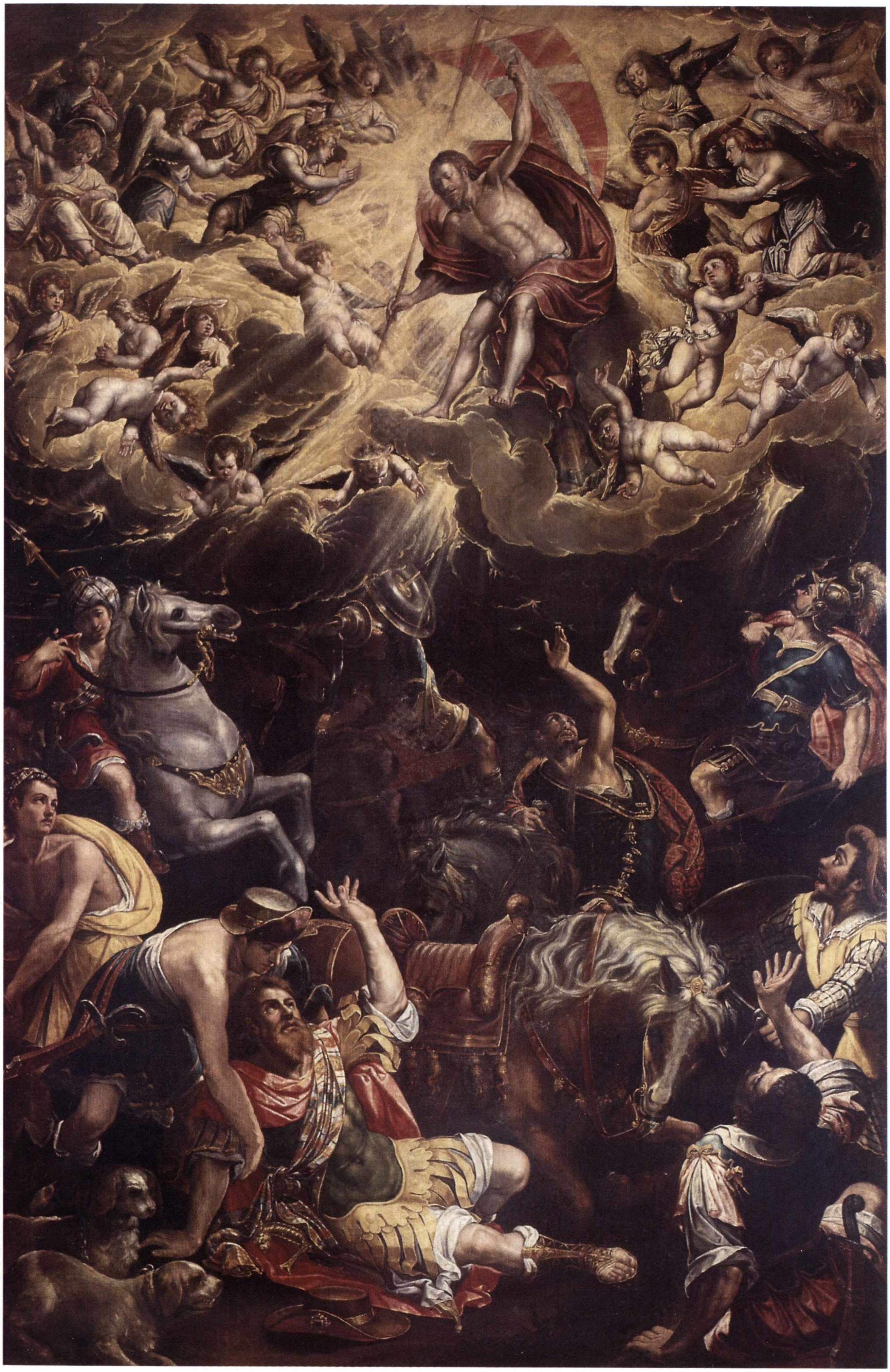
La tela dell'Ardente presenta molti collegamenti stilistici con quella dipinta da Giorgio Vasari per l'altare maggiore della chiesa di Santa Croce di Bosco Marengo (Alessandria) tra 1566 e 1569 e ivi collocata nel 1570: simili infatti sono il gesto e l'attitudine della figura del Cristo con il braccio alzato a fulminare Saulo. L'Ardente si ispirò forse anche alla tela retrostante l'altare del Vasari, raffigurante il martirio di san Pietro martire, da cui sembra aver desunto l'idea del cavaliere e del soldato sulla destra, col braccio sull'elsa della spada.

In rapporto alla giovanile produzione lucchese del pittore, ancora strettamente legata all'ambito tardo-manieristico toscano e romano, la tela è opera molto più complessa, frutto di particolare impegno dell'artista, chiamato a operare per una delle più prestigiose istituzioni religiose di Torino. La matrice toscana della sua arte è evidente nel disegno accurato delle anatomie, nelle elaborate pose dei soldati intorno al santo e anche nella gamma coloristica, acida e quasi stridula nella prevalenza di tonalità gialle e brune. Non mancano tuttavia rapporti sia con la pittura romana di tardo Cinquecento, sia con l'arte padana tardomanieristica, segnatamente con opere di Antonio Campi, e ancora con coevi artisti attivi a Mantova, come Lorenzo Costa il giovane; è pure presente, inoltre, nella luminescenza filamentosa che avvolge le figure celesti, una eco della pittura visionaria del Tintoretto.

La somma di queste considerazioni rende edotti circa la complessità culturale di Ardente, che alla corte di Carlo Emanuele I trovò approdo, fama e stima. Giunto in città nel 1572, dopo aver trascorso almeno un ventennio a Lucca, ove è presente dal 1559 e dove lascia molte opere firmate o datate, Ardente rimase a servizio della corte come ritrattista, pittore e scultore, spesso impegnato nell'ideazione di apparati pubblici e in lavori per chiese della città e dei dintorni, sempre apprezzato dal duca, che lo nominò suo "*primo pittore*" e gli donò case e beni. A Torino il pittore, che i documenti segnalano ora come originario di Faenza e ora di Lucca, visse e operò fino alla morte (21 agosto 1595). Durante la permanenza a Torino ebbe comunque occasione di effettuare anche alcuni viaggi a Milano e in Veneto e ne riportò influssi artistici profondi. A sua volta l'artista influenzò la produzione pittorica locale ed ebbe un ruolo fondamentale nell'ideazione di feste e apparati di straordinario impatto scenografico, fra cui spiccano quelli per le nozze di Carlo Emanuele I e dell'Infanta Caterina di Spagna nel 1585.

Certamente fra i più significativi della corte del duca Carlo Emanuele I, risulta anche aver operato per importanti collezionisti e intenditori d'arte locali. Amedeo Dal Pozzo marchese di Voghera, ad esempio, possedeva nella sua grande collezione una tela del pittore raffigurante una *Cleopatra*. Sue opere, soprattutto ritratti di raffinata fattura, sono inoltre ancora conservati in antiche collezioni piemontesi.

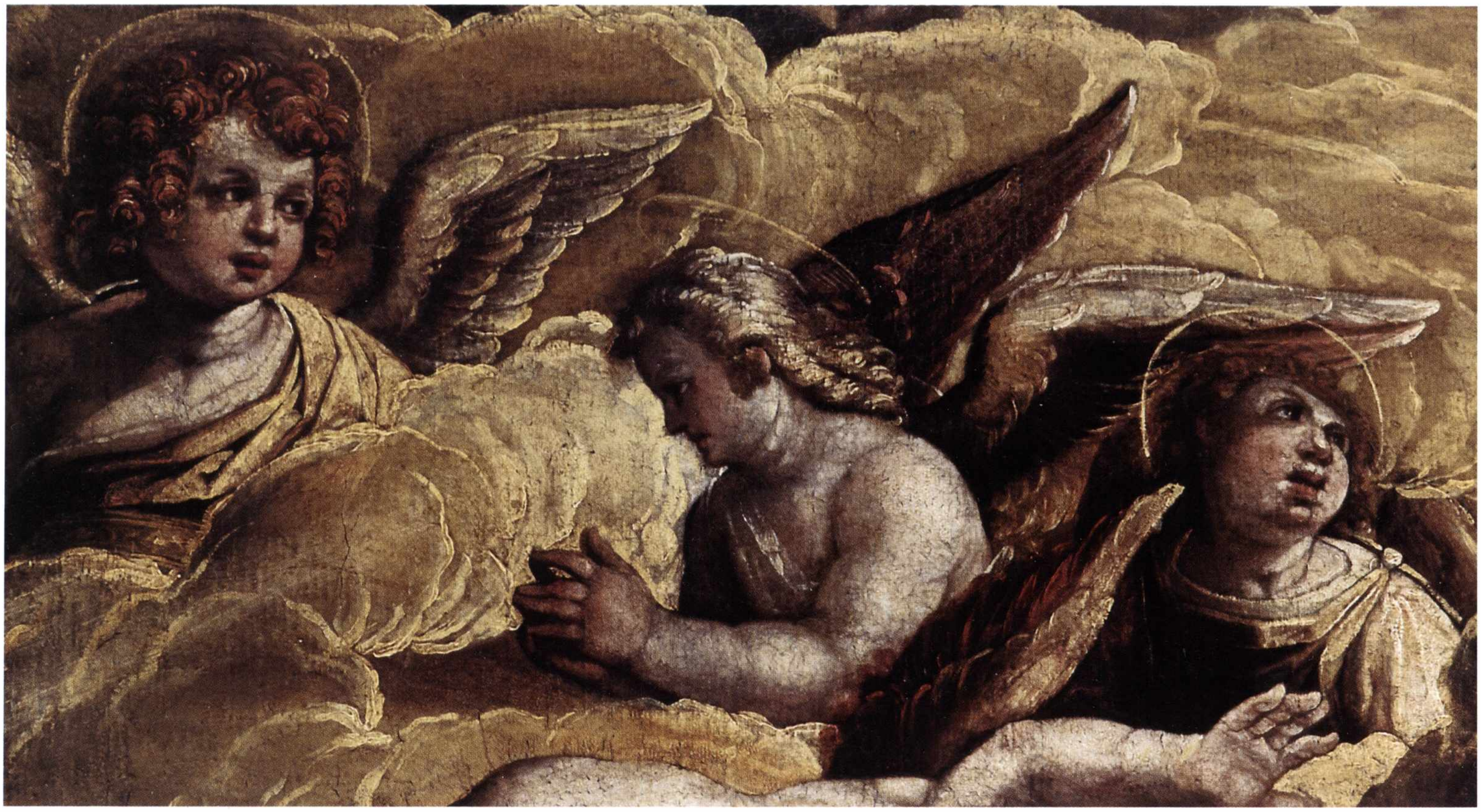
Ardente si inserì assai bene nell'ambiente artistico e sociale torinese; lo testimonia una serie di importanti documenti inediti, sia della sua parrocchia del duomo, che di altre chiese di Torino. Gli atti del duomo scandiscono la nascita di cinque figli (Carlo, Margherita, Annamaria, Delia, Orinthia) fra 1587 e 1595 e segnalano padrinati di alto prestigio pubblico. Il pittore e la moglie Laura sono spesso presenti in altri atti parrocchiali, eloquente testimonianza dei loro fitti e articolati legami sociali e delle loro strette relazioni con artisti attivi in città a fine Cinquecento e provenienti da tutta Italia, come Antonino Parentani, i Luchese, Pietro Bombarda, i De Ludovicis, i Taurino, ecc.

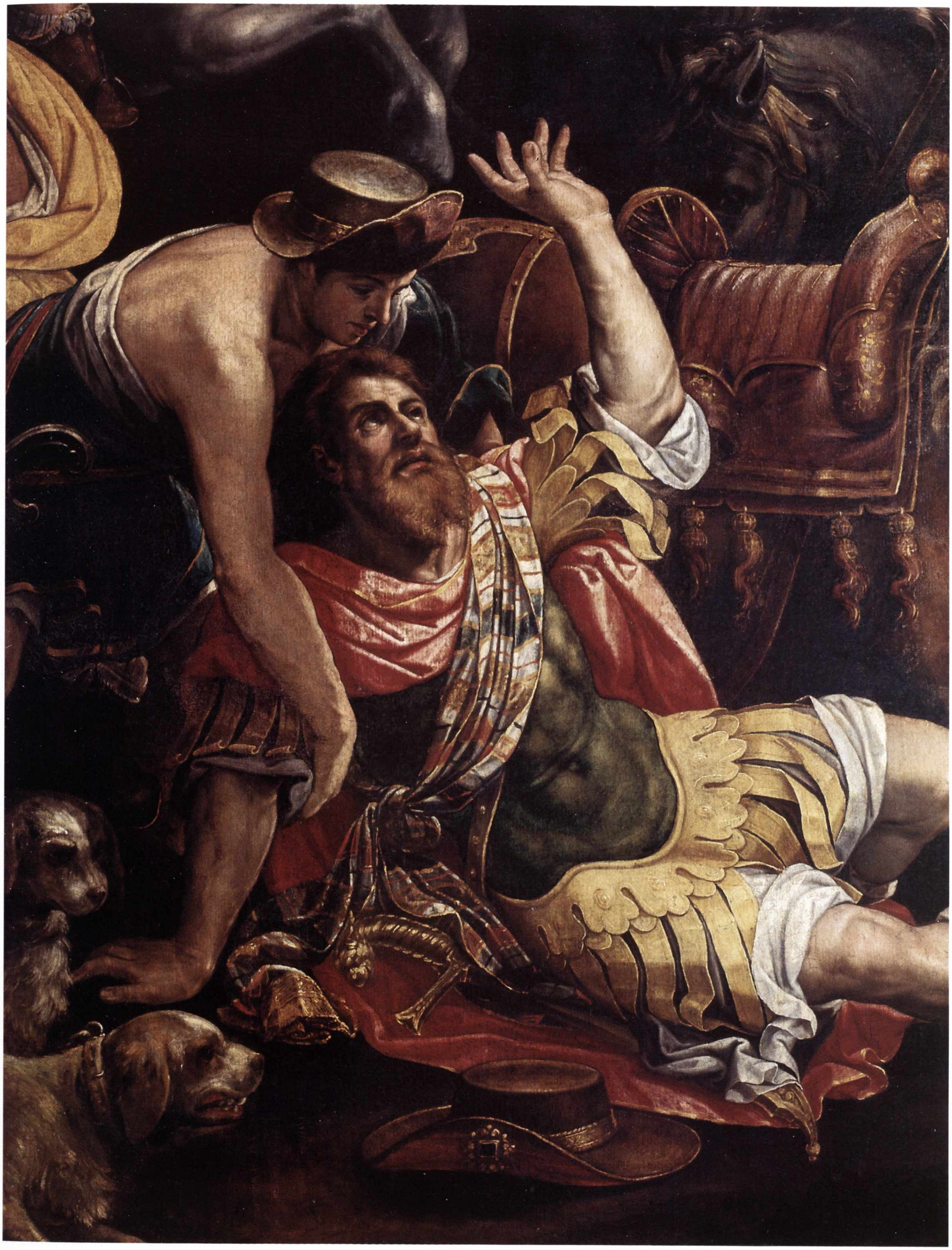


Il ricco tessuto di relazioni artistiche, sociali e culturali stabilito dall'Ardente a Torino spiega e chiarisce anche l'importante committenza della Compagnia di San Paolo, che volle proprio il pittore del duca come autore della propria pala d'altare, prima opera ordinata dalla neonata Compagnia (1566); il dipinto si configura pertanto come un prezioso intreccio di fede, arte e storia della Torino di tardo Cinquecento.

Bibliografia

Battesimi del Duomo di Torino, vol. 1587-1601, ff. 1v, 5r, 17v, 74v, 77v, 107v, 155v; *Libro dei morti di San Giovanni* (Duomo), vol. 1590-1648, f. 19r; *Liber Matrimoniorum* parrocchia di San Dalmazzo (Torino), vol. 1585-1604, f. 37 r; *Liber Matrimoniorum* parrocchia di Santa Maria di Piazza (Torino), vol. 1582-1650, f. 14r; *Liber Baptizatorum* parrocchia di Santa Maria di Piazza, vol. 1582-1632, ff. 10v, 23v; *Liber Baptizatorum* parrocchia dei Santi Stefano e Gregorio (Torino), vol. 1580-1617, f. 32r; G.G. Craveri, *Guida de' Forestieri per la Real Città di Torino*, Torino MDCCLIII, p. 89; F.S. Bartoli, *Notizia delle pitture, sculture, ed architetture che ornano le chiese, e gli altri luoghi pubblici di tutte le più rinomate città d'Italia, di non poche terre, castella, e ville d'alcuni rispettivi distretti*, Venezia 1776 (riedizione anastatica a cura e con introduzione di L. Tamburini, Torino 1969), pp. 35-36; A. Baudi Di Vesme, Schede Vesme, vol. I, Torino 1963, pp. 44-50; vol. IV, Torino 1982, pp. 1699-1700; L. Tamburini, *Le chiese di Torino dal rinascimento al barocco*, Torino s.d. (ma 1968), pp. 269-275; A. Colombi Ferretti, *Dipinti d'altare in età di Controriforma in Romagna*, Forlì 1982, pp. 2-3; *Il Castello e le fortificazioni nella storia di Fossano*, Fossano 1985, pp. 214-218 e n. 33; *Dipinti restaurati e da restaurare secoli XVI e XVIII dai fondi del Museo di Villa Guinigi*, Lucca 1987, pp. 8-10; G. Briganti (a cura di), *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, Milano 1988, vol. II, pp. 628-629; A. Mazza, *Le collezioni dei dipinti antichi della Cassa di Risparmio di Cesena*, Cesena 1991, pp. 73-80; C. Rosso, *Una burocrazia di antico regime: i segretari di stato dei duchi di Savoia*, I (1559-1637), Torino 1992, p. 263; *Le collezioni di Carlo Emanuele I di Savoia*, Torino 1995, p. 220; A. Cifani, F. Monetti, *Il Palazzo dell'Istituto Bancario San Paolo di Torino e le sue collezioni d'arte*, Torino 1997, pp. 58-59; S. Mamino, *Su alcune medaglie del secondo Cinquecento: un inedito ritratto di Alessandro Ardente per la corte di Savoia*, in "Studi Piemontesi", XXVIII, 1999, fasc. 2, pp. 391 ss.; Emanuele Tesauro, *Istoria della venerabilissima Compagnia della fede cattolica, sotto l'invocazione di San Paolo, nell'augusta città di Torino*, a cura di A. Cantaluppi, Torino 2003, p. 263.





Carle Dauphin

(1625-28 circa - 1678)

San Paolo rapito al terzo cielo

1659-60
Olio su tela, cm 316 × 210
Inv. 7

Come chiarisce l'iscrizione posta alla base (RAPTUS EST IN PARADISUM, ET AUDIVIT ARCANA VERBA QUAE NON LICET HOMINEM LOQUI. 2 CORINTH. 12.), il dipinto raffigura san Paolo rapito in estasi fino al terzo cielo, a contemplare il mistero dell'Eterno: cfr. seconda lettera ai Corinti (12, 1-4; qui è citato il versetto 4) e gli *Atti degli Apostoli* (22, 17). L'apostolo, sorretto da angeli, viene infatti sollevato verso l'alto e appare immerso nella contemplazione di uno specchio; in basso, due angeli reggono un libro sul quale è appoggiata la spada, simbolo consueto dell'iconografia del santo. Lo specchio allude all'affermazione di Paolo contenuta nella prima lettera ai Corinti (13, 12) circa l'impossibilità di poter durante la vita terrena sondare il mistero di Dio: "*Noi vediamo come per mezzo di uno specchio, in immagine*". La scena è percorsa da un vento impetuoso, che intende rappresentare la visibile presenza dello Spirito Divino nel quale Paolo è completamente immerso.

La tela reca l'arma della famiglia torinese dei Bianco, conti di San Secondo e baroni di Saint-Marcel e di Avise (Aosta), signori di Revigliasco e Celle; committente ne fu Carlo Bianco di San Secondo (1612-1694), segretario di Stato e delle Finanze ducali, e nel 1659 rettore della Compagnia di San Paolo.

L'autore dell'importante opera è il pittore lorenese Carle Dauphin, allievo di Simon Vouet, attivo alla corte di Torino per quasi un trentennio: dal 1650 circa alla morte, nel 1678. Il pittore lavorò molto sia per Torino che per la provincia; realizzò, fra l'altro, la pala di *San Luca che dipinge la Vergine* (1655) per l'altare della Compagnia di San Luca del duomo di Torino, unico suo dipinto firmato, tela di capitale importanza per la comprensione della sua pittura e per la storia dell'arte in Piemonte, termine di paragone per le altre sue opere.

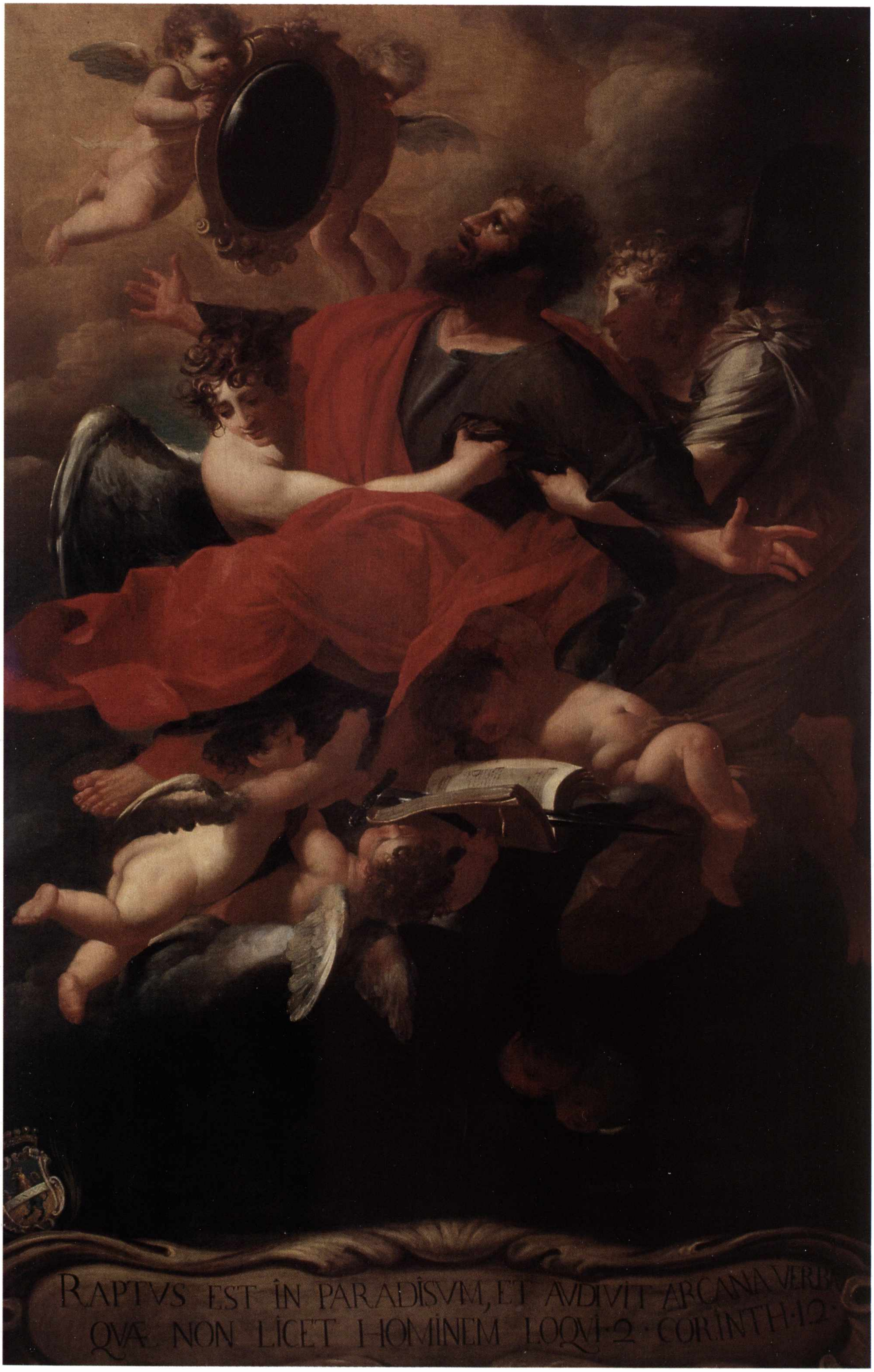
Gli studi più recenti hanno indicato in Dauphin una delle più interessanti personalità artistiche del Seicento francese attive in Piemonte, astro maggiore di una costellazione di pittori d'oltralpe attivi a Torino fra 1618 e fine Seicento, favoriti dalle committenze e dalla protezione delle due duchesse francesi: Cristina di Francia e Giovanna Battista di Nemours. I vasti addentellati culturali di Dauphin testimoniano della sua vigile attenzione per le novità della pittura del tempo; molto forti e coerenti appaiono oggi gli influssi esercitati su di lui dal maestro Simon Vouet, ma anche da Laurent de La Hyre e da alcuni altri pittori del gruppo fiorito intorno a Vouet, fra cui emerge Michel Dorigny; forte anche l'influsso di Nicolas Poussin, da cui mediò molte classiche impostazioni delle sue tele. Lo stile di Dauphin è ben riconoscibile: la pittura è fluida, ricca di colore denso, filettato e luminoso, stilisticamente vicina a quella di Vouet, ma arricchita da componenti italiane, segnatamente emiliane e romane.

L'opera è da annoverare fra i capolavori del pittore e denuncia una stretta affinità con quella di Poussin oggi al Louvre raffigurante analogo soggetto, dipinta dal sommo maestro francese fra 1649 e 1650, e subito nota tramite numerose copie e incisioni. Da Poussin il Dauphin deriva il senso di robusto abbraccio degli angeli che trasportano san Paolo e anche l'ispirazione per particolari come il libro con la spada.

La singolare iconografia dell'opera è probabilmente dovuta all'influenza diretta di Emanuele Tesauro, in cui immagine e parola diventano complementari nella comprensione della pittura; è però necessaria anche una lettura diversa, di velata inclinazione giansenista, con la presenza della Grazia Divina che si inserisce dominante nell'uomo; Dauphin fu forse il pittore che meglio interpretò questa particolare dimensione della pittura religiosa piemontese della seconda metà del Seicento, ne è esempio illuminante la pala dell'Annunciazione realizzata per Carlo Emanuele Filiberto di Simiana, marchese di Pianezza, datata 1659, e quindi stilisticamente e culturalmente molto affine alla pala dell'Istituto.

La figura dell'angelo, che sulla destra della composizione abbraccia prontamente san Paolo per il volo angelico, si incontra assai simile in diverse opere del pittore, sia nel *Voto di Luisa di Savoia* della Reale chiesa di San Francesco da Paola di Torino, che nel *San Luca che dipinge la Vergine* e nell'inedita tela di soggetto mitologico, di collezione privata, raffigurante *Cerere che insegna a Trittolemo la coltivazione del grano*.

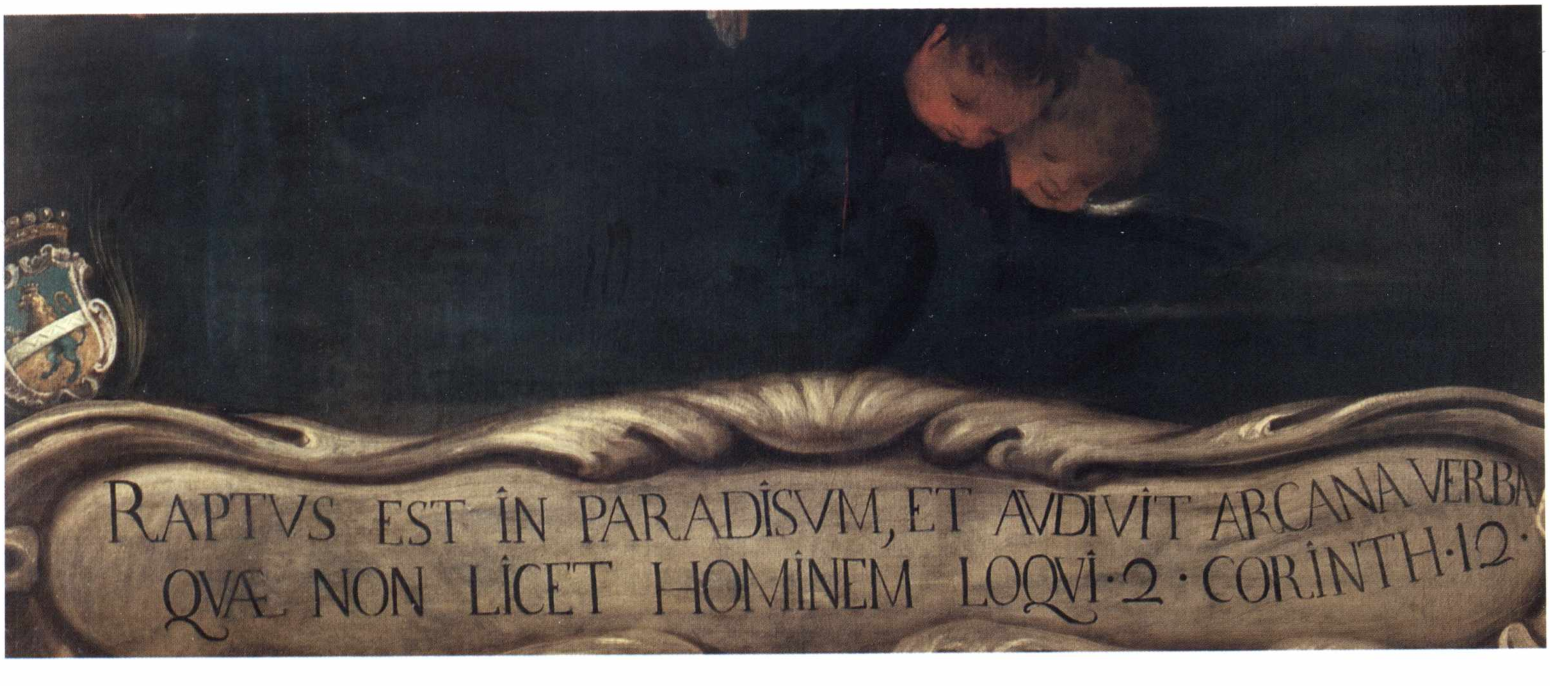
Dauphin fu ben inserito nella vita di corte e nell'ambiente artistico e culturale della Torino del terzo quarto del Seicento, come testimonia d'altra parte anche la stessa committenza per la Compagnia di San Paolo. L'occasione degli studi per questo volume ha consentito di ritrovare il suo atto di morte, fino a oggi ritenuto perduto, la cui mancanza ha in passato creato non pochi disguidi ed

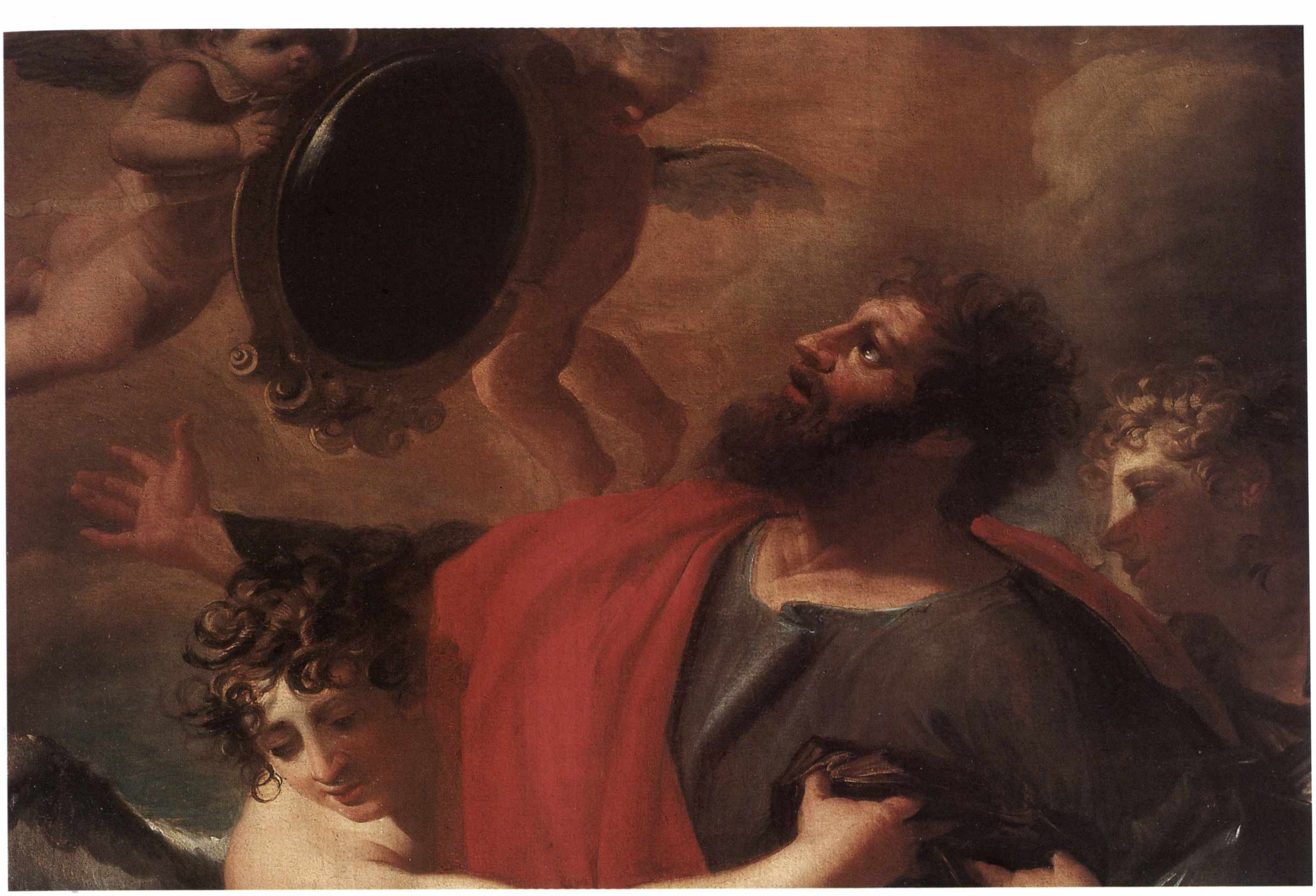

RAPTVS EST IN PARADISVM, ET AVDIVIT ARCANA VERB
QVÆ NON LICET HOMINEM LOQVI·2·CORINTH·12·

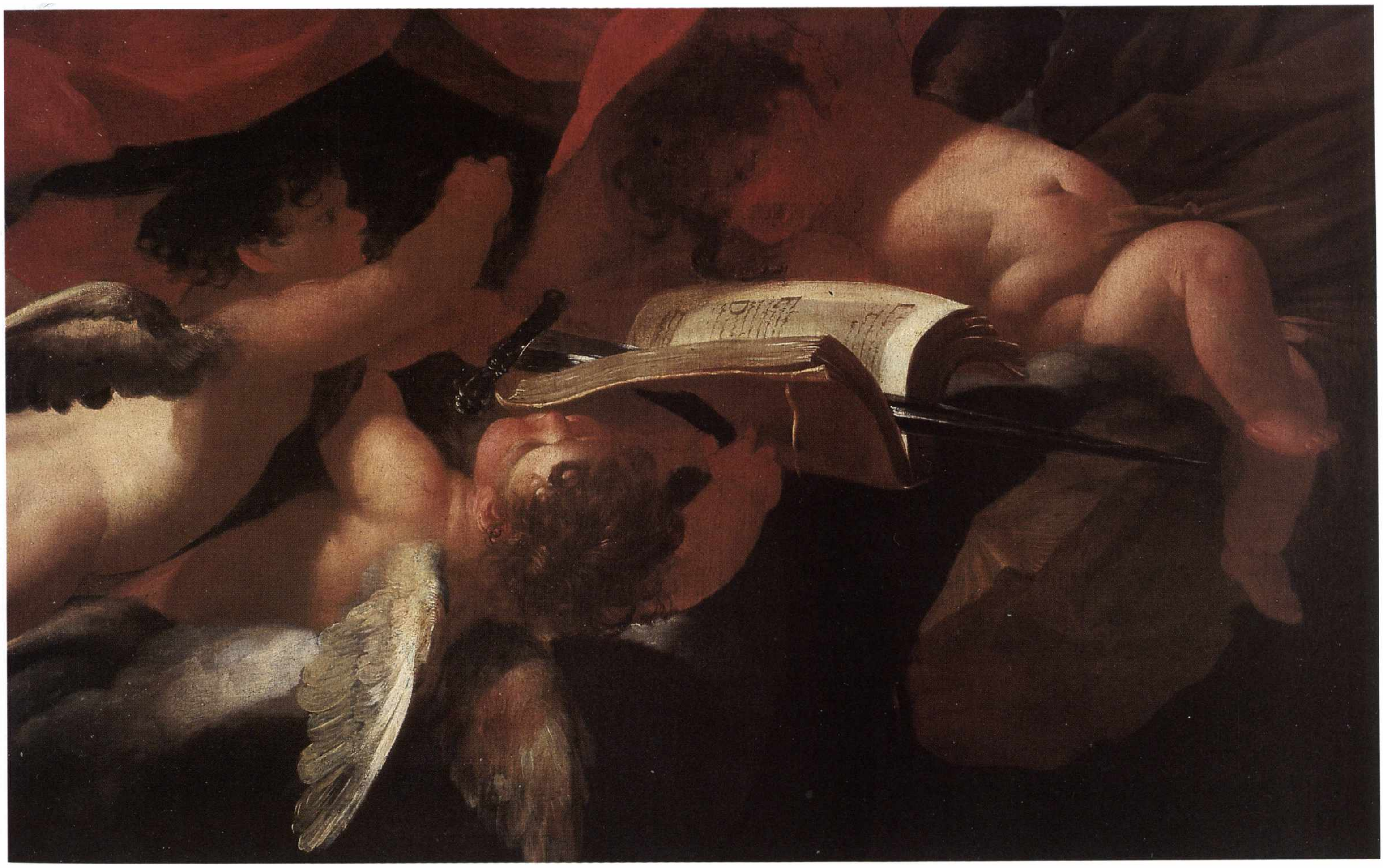
errori di valutazione; l'atto recita: "*Signor Carlo Duffin d'anni 50 circa munito de santissimi sacramenti è morto li 9 et è stato sepolto in S. Giovanni li 10 ottobre 1678*". Poiché risulta dall'atto che l'artista aveva circa 50 anni, si deve ritenere che fosse nato certamente a Metz, come testimoniano documenti notarili, ma verso il 1625-28 e non, come finora ipotizzato, fra 1610 e 1620; il fatto rende assai più breve la sua fase di formazione francese, conclusasi nel 1649-50 con la morte di Vouet a Parigi, e concentra a Torino e negli antichi stati sabaudi la parte sostanziale della sua attività artistica, dispiegata con il vigore e l'energia propri della giovinezza.

BIBLIOGRAFIA

Liber Defunctorum parrocchia San Giovanni (Torino), vol. gennaio 1664 a tutto il 1679, f. 149v; F.S. Bartoli, *Notizia delle pitture, sculture ed architetture, che ornano le chiese, e gli altri Luoghi Pubblici di tutte le più rinomate Città d'Italia*, I, *Il Piemonte*, Venezia 1776 (riedizione anastatica a cura e con introduzione di L. Tamburini, Torino 1969), p. 35; A. Baudi Di Vesme, Schede Vesme, vol. II, Torino 1966, p. 398; vol. IV, Torino, 1982, p. 1700; L. Tamburini, *Le chiese di Torino dal rinascimento al barocco*, Torino s.d. (ma 1968), p. 274; M. Di Macco, *Charles Dauphin*, in *Claude Lorrain e i pittori lorenesi in Italia nel XVII secolo*, catalogo della mostra, Roma 1982, pp. 396-397; L. Tamburini, *L'Oratorio di S. Paolo in Torino*, in "Studi Piemontesi", I, 1982, p. 90, n. 26; M. Di Macco, *Charles Dauphin in Piemonte*, in *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*, I, Roma 1984, p. 325; L. Piovano, *La quadreria dell'oratorio di S. Paolo*, in M. Di Macco, G. Romano (a cura di), *Diana Trionfatrice*, catalogo della mostra, Torino 1989, p. 212, scheda n. 236, ivi bibliografia; A. Cifani, F. Monetti, *La pala dell'altare dell'Accademia di san Luca, capolavoro di Carle Dauphin*, in *Arte e Artisti nel Piemonte del '600. Nuove scoperte e nuovi orientamenti*, Torino 1990, pp. 22-28; A. Cifani, F. Monetti, *Il Palazzo dell'Istituto Bancario San Paolo di Torino e le sue collezioni d'arte*, Torino 1997, pp. 56-61; A. Cifani, F. Monetti, *Picturae miraculum: un capolavoro ritrovato. Contributi per Carle Dauphin, altri inediti e nuovi documenti*, in "Arte Cristiana", LXXXVI, 1998, n. 784, pp. 61-66.


RAPTVS EST ÎN PARADÎSVM, ET AVDIVÎT ARCANA VERBA
QVÆ NON LÎCET HOMÎNEM LOQVÎ·2·CORÎNTH·12·





Giovanni Francesco Sacchetti

(notizie dal 1665 - 1681)

San Paolo distribuisce l'elemosina

1667
Olio su tela, cm 316 × 201
Inv. 8

La scena è tratta dagli *Atti degli Apostoli* (24, 1-27), come si evince dalla scritta entro cartiglio posta nella parte bassa del dipinto (ELEEMOSIJNAS. FACTURUS. IN. GENTEM. MEAM / VENI; ET. OBLATIONES; ET. VOTA. ACT. APOST. C. 24). Si riferisce alla confessione di san Paolo davanti al tribunale di Felice, governatore di Giudea, sedente in Cesarea, nella quale afferma di essere tornato nella sua terra di Israele al fine di *"portare elemosine e fare oblazioni"*. Il versetto citato nel dipinto è il 17. San Paolo è raffigurato nell'atto di distribuire monete e panni a un gruppo di poveri posti alla sua destra. Il dipinto è ricco di particolari realizzati con grande finezza, fra cui notiamo le nature morte di gioielli sulla destra.

La prima corretta attribuzione del dipinto al Sacchetti si deve al Vesme, sulla scorta di un documento datato 1675, rinvenuto presso l'Archivio Storico de Sanpaolo (oggi non più reperibile). Il documento smentiva la precedente attribuzione al Dauphin data da Francesco Bartoli (1776, p. 36). Il restauro condotto sul dipinto nel 1984 ha poi rivelato la firma dell'autore in basso a sinistra: *"Gio Francesco Sacchetti"*.

L'opera fu commissionata dal conte Gaspare Francesco Calcagni (o Calcagno), sindaco di Torino nel 1635 e rettore della Compagnia di San Paolo nel 1667. Il Calcagno era certamente molto amico del pittore, poiché il 13 dicembre del 1671 compare come padrino di battesimo del suo quarto figlio, che ne porterà anche il nome: Gaspare Francesco; il fatto chiarisce bene il meccanismo della committenza stessa.

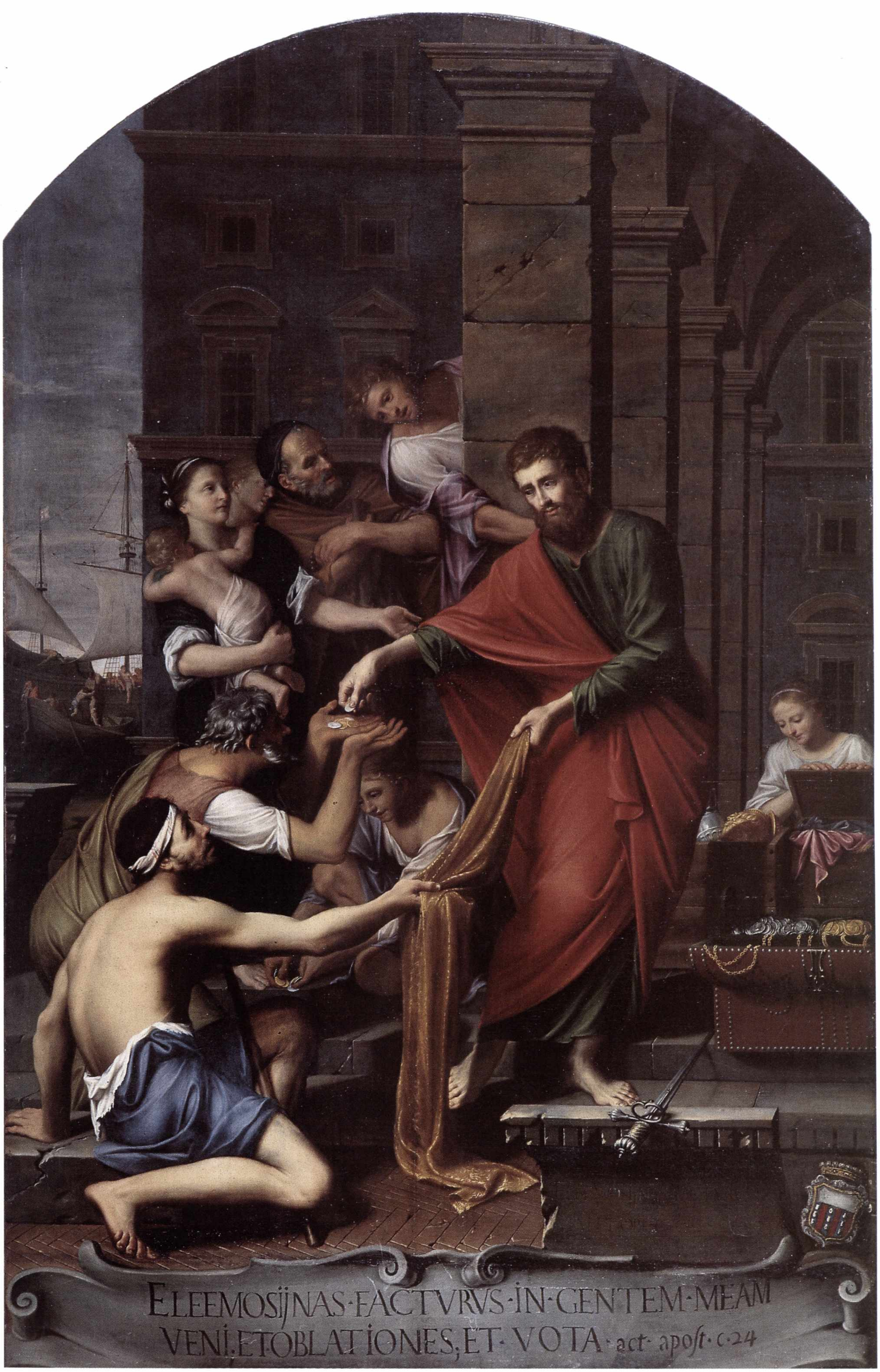
Giovanni Francesco Sacchetti si va imponendo, a mano a mano che gli studi sulla sua figura procedono e vengono recuperati suoi dipinti inediti, come il più grande pittore del secondo Seicento piemontese. Artista di alta qualità e di respiro nazionale, distribuisce in tutta la sua pittura una precisa conoscenza dell'arte bolognese classica; con il Domenichino, in particolare, appare poi così strettamente connesso da indurre oggi, alla luce anche di recenti scoperte artistiche e di nuovi inediti, a ritenere che ne abbia tratto un influsso decisivo, assorbito con tutta probabilità durante un viaggio di formazione che comprese almeno le tappe di Bologna e di Roma. Pittore sofisticato, di sottile finitura, luminoso, aereo e colorato tanto quanto i pittori piemontesi coevi appaiono oscuri e terrosi, Sacchetti usava solitamente firmare le sue opere con grafia sottile, in luoghi magari insoliti, da ricercare attentamente come nel caso di questo dipinto.

La tela per la Compagnia di San Paolo si inserisce in un momento di particolare felicità artistica del Sacchetti, quando egli era carico di prestigiose committenze, benvoluto e ben inserito nella migliore società cittadina (saranno padrini e madrine dei suoi figli membri della più alta nobiltà sabauda, lo stesso primo ministro di Stato il conte Tommaso Graneri, l'abate Ignazio Carroccio elemosiniere di corte, l'architetto Vittorio Amedeo di Castellamonte, ecc.), da poco sposo, con una famiglia in crescita che alla fine conterà ben sei figli, destinata però a scomparire precocemente con la morte di tutti i suoi componenti, compresi il pittore e la stessa moglie.

Due anni dopo aver dipinto il quadro, la carriera dell'artista sarà coronata nel 1669 dal prestigioso ruolo di priore dell'Accademia di San Luca di Torino, che lo inserirà direttamente nella cerchia dei più stimati (e pagati) pittori della città.

Sacchetti si rifà qui a modelli desunti dal classicismo bolognese, nella levigatezza dei corpi e nell'impostazione ordinata delle figure, con uno stile presente in altre sue opere maggiori, quali il *San Romualdo* dell'eremo di Lanzo e la pala della *Vergine con i santi Giovanni Battista e Antonio Abate* della Confraternita di Santa Croce di Poirino (Torino). Il dipinto denota la conoscenza precisa degli affreschi di Domenichino per la cappella Polet in San Luigi dei Francesi a Roma, con riferimenti alla scena di *Santa Cecilia che distribuisce le ricchezze ai poveri*, nonché a quella dell'*Elemosina di san Rocco* di Annibale Carracci, abilmente e sottilmente studiata; vi è anche più di un ricordo dell'*Elemosina del beato Corradino Ariosti* del pittore bolognese Lucio Massari. Fra le citazioni importanti della tela sono da annoverare anche due particolari composizioni di Guido Reni: il perduto affresco del 1604 con *San Benedetto che riceve doni dai villani* e, soprattutto, la grande tela con il *Trionfo di Giobbe* del 1636; si deve infine notare come nell'opera sia presente anche l'influsso della pittura chiara e classicista dell'Albani.

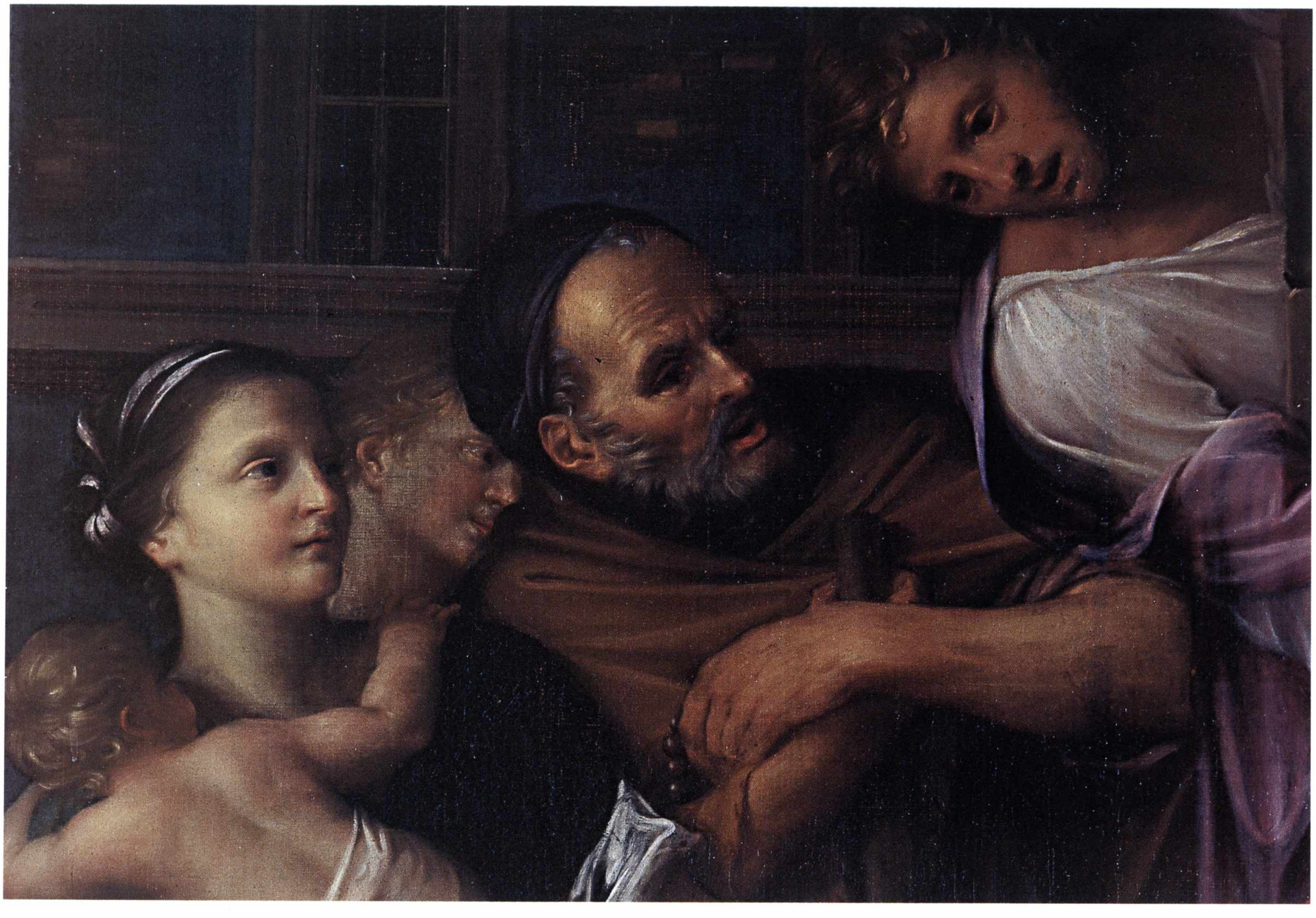
Sacchetti dipinse impegnative pale sacre, ritratti, rare scene storiche e mitologiche. Fu anche autore di disegni destinati a essere utilizzati per le loro opere dai principali incisori attivi a Torino al

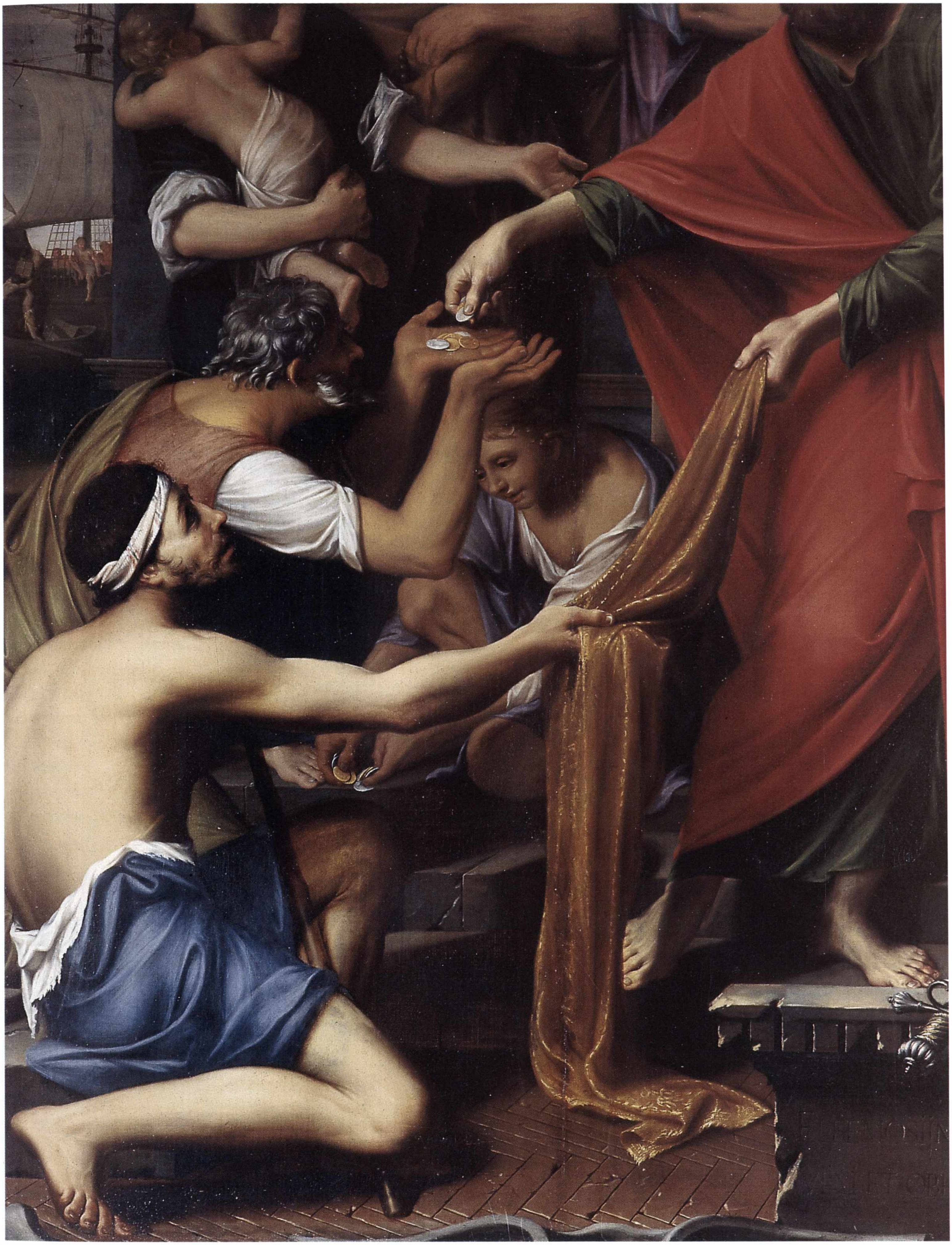

ELEEMOSIJNAS·FACTVRVS·IN·GENTEM·MEAM
VENI.ET·OBLATIONES,ET·VOTA·act·apoſt·c·24

suo tempo. Risulta aver lavorato anche per enti religiosi cittadini, fra cui segnaliamo la potente Confraternita di San Rocco e dell'Orazione e Morte, per la quale realizzò un inedito disegno di san Rocco in piedi con un bastone e il cane, fra due scheletri e altre figure, dal quale fu tratta un'incisione firmata da Giorgio Tasnière.

BIBLIOGRAFIA

F.S. BARTOLI, *Notizia delle pitture, sculture ed architetture, che ornano le chiese, e gli altri Luoghi Pubblici di tutte le più rinomate Città d'Italia*, I, *Il Piemonte*, Venezia 1776 (riedizione anastatica a cura e con introduzione di L. TAMBURINI Torino 1969), p. 35; G. BRIOLO, *Nuova Guida dei Forestieri per la reale città di Torino*, Torino 1822, p. 75; A. BAUDI DI VESME, Schede Vesme, vol. II, Torino 1966, p. 398; vol. III, Torino 1968, p. 957; vol. IV, Torino 1982, p. 1700; L. TAMBURINI, *Le Chiese di Torino dal rinascimento al barocco*, Torino s.d. (1968), pp. 271, 274; M. DI MACCO, *Geografia culturale e atlante figurativo di una regione di frontiera: il Piemonte. Torino*, in "Ricerche di Storia dell'Arte", 1978-79, p. 98; L. TAMBURINI, *L'Oratorio di S. Paolo in Torino*, in "Studi Piemontesi", XI, 1982, p. 90 n. 26, p. 97; A. CIFANI, F. MONETTI, *Nuovi ritrovamenti sul pittore Giovanni Francesco Sacchetti*, in *Arte e artisti nel Piemonte del '600*, Torino 1989, pp. 116-125; L. PIOVANO, *La Quadreria dell'Oratorio di S. Paolo*, in M. DI MACCO, G. ROMANO (a cura di), *Diana Trionfatrice*, catalogo della mostra, Torino 1989, p. 213, scheda 237; A. CIFANI, F. MONETTI, *Il Palazzo dell'Istituto Bancario San Paolo di Torino e le sue collezion d'artei*, Torino 1997, pp. 58-59; EMANUELE TESAURO, *Istoria della venerabilissima Compagnia della fede catolica, sotto l'invocazione di San Paolo, nell'augusta città di Torino*, a cura di A. CANTALUPPI, Torino 2003, p. 248.





Giovanni Bartolomeo Caravoglia

(1616-1691)

San Paolo al transito della Vergine

1664-65
Olio su tela, cm 316 × 210
Inv. 3

La scena si riferisce all'episodio narrato da un apocrifo attribuito a san Giovanni il Teologo e intitolato *Dormitio Mariae Virginis*; nel capitolo XIX san Paolo racconta di aver udito, giunto a poca distanza da Roma, la voce dello Spirito Santo che lo avvisava dell'imminente morte della Vergine; fu quindi sollevato in una nube di luce e deposto a Betlemme davanti al letto di Maria, dove trovò tutti gli altri apostoli come lui miracolosamente convenuti. La scena è però qui descritta tramite un richiamo agli *Annales* di Cesare Baronio, come appare anche dal cartiglio alla base della tela (EXPIRANTI B. VIRGINI, PAULUS CUM COLLEGIS / DIVINITUS CONGREGATI PIA PERSOLVUNT. / APUD BARON. ANN. 48), che riprende, pur senza una citazione precisa, il racconto sulla morte della Vergine nell'anno 48.

San Paolo è raffigurato mentre viene trasportato rapidamente da un gorgo di angeli al capezzale della Vergine morente, dove si sono già raccolti altri apostoli.

La datazione probabile dell'opera era fissata dal Vesme fra 1664 e 1665, datazione desunta dall'identificazione dello stemma raffigurato in quello del marchese Roberto Asinari di San Marzano come probabile committente, ricevuto nella Compagnia di San Paolo nel 1664. In realtà l'Asinari fu accolto nella Compagnia solo nell'anno 1694 e ricerche sullo stemma hanno prodotto risultati diversi ed escluso che si tratti di uno stemma dei San Marzano, cui non corrisponde. Il blasone è invece pertinente a quello degli Appiani, nobile famiglia milanese infeudata in Piemonte, signori di Torre Bormida e Bergolo, conti di Castelletto d'Ussone e di Pino, che fece notevoli fortune con il privilegio della lavorazione degli argenti all'inizio del Seicento: non è chiaro in questo caso però quale possa essere stato il meccanismo della committenza.

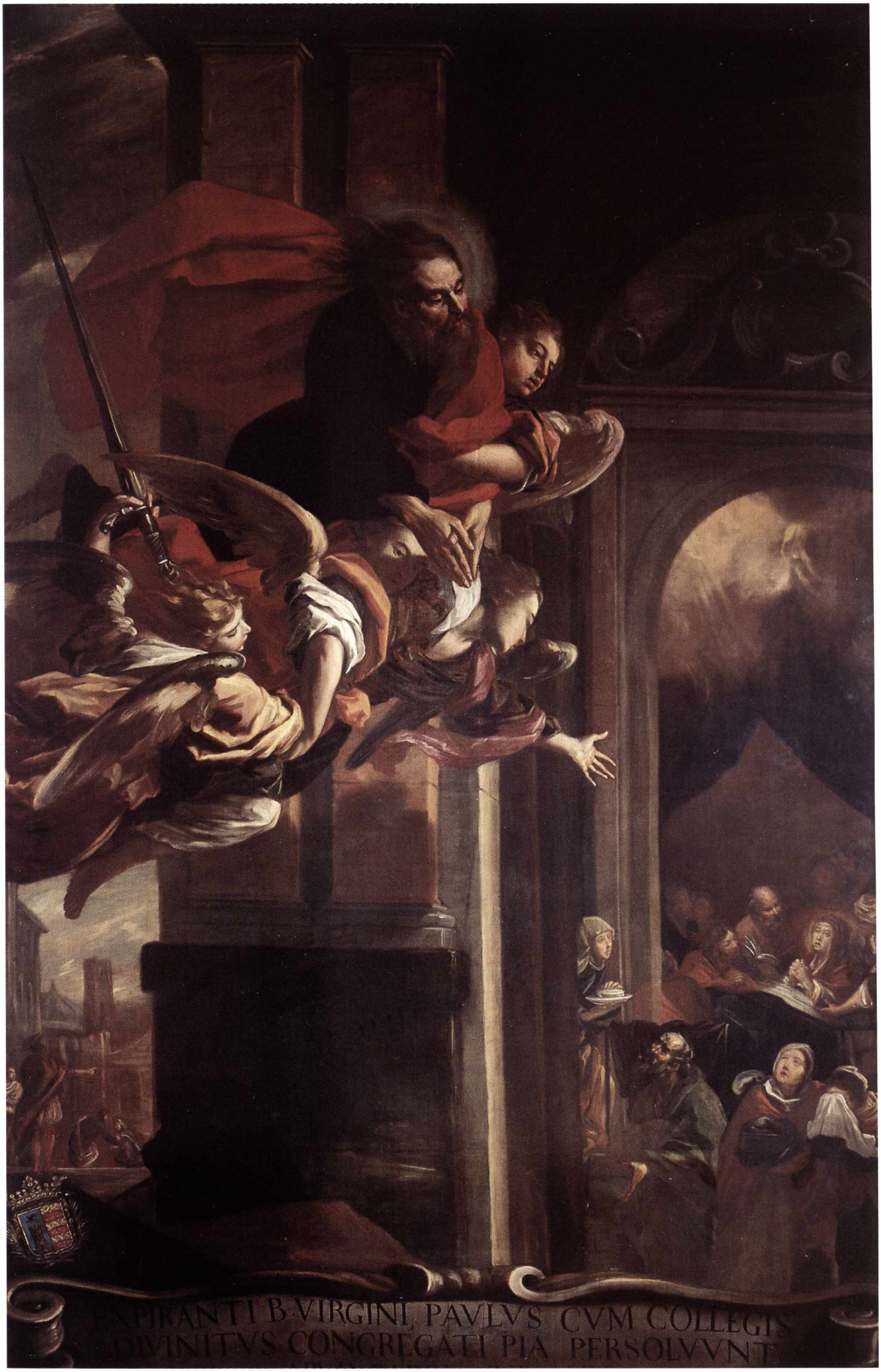
Caravoglia evidenzia nell'opera precisi influssi dalla tela del Dauphin (*San Paolo rapito al terzo cielo*), eseguita per la medesima serie nel 1659-60. Li provano il modellato largo, con una certa morbidezza nei volti del santo e degli angeli, la pennellata sciolta nell'ampio giro dei panneggi, il disegno stesso del gruppo di angeli in volo, appena più contrastato nei chiaroscuri del prototipo dauphiniano, ma come quello sbattuto di ombra e di luci squillanti. Caravoglia mantiene tuttavia i tratti distintivi della sua maniera nella quale le ombre si imprimono marcate, il colorito è brunastro, a tratti terreo, la tonalità dell'insieme è livida con improvvisi, corruschi bagliori di luce, tipica della sua inconfondibile pittura priva di aria e di luce, intrisa di severità, silenzio e malinconia.

L'artista fu tra i maggiori protagonisti del Seicento pittorico piemontese e le sue opere vennero richieste sia per altari prestigiosi di chiese della capitale subalpina, che in tutto il Piemonte. La storiografia ha ipotizzato un suo apprendistato presso la bottega del Guercino; in effetti evidenzia nelle opere giovanili un influsso dell'arte emiliana del primo Seicento, influsso che viene in seguito riassorbito all'interno di uno stile grave e solenne, perfettamente in linea con le richieste della committenza piemontese; l'incontro con Carle Dauphin, avvenuto negli anni immediatamente seguenti la metà del Seicento, conferisce qualche guizzo di maggiore vivacità ad alcuni suoi dipinti, soprattutto a quelli eseguiti per la Compagnia, dove il confronto era particolarmente vincolante.

La tela si colloca stilisticamente a metà degli anni sessanta del Seicento, al tempo del suo decollo artistico negli ambienti religiosi e di corte torinesi, quando la sua pittura rigorosamente didattica incontra un crescente consenso.

BIBLIOGRAFIA

CESARE BARONIO, *Annales ecclesiastici, Tomus primus*, Lucae MDCCXXXVIII (1738), pp. 342-352; F.S. BARTOLI, *Notizia delle pitture, sculture ed architetture, che ornano le chiese, e gli altri Luoghi Pubblici di tutte le più rinomate Città d'Italia*, I, *Il Piemonte*, Venezia 1776 (riedizione anastatica a cura e con introduzione di L. TAMBURINI, Torino 1969); A. BAUDI DI VESME, Schede Vesme, vol. I, Torino 1963, p. 270; A. GRISERI, *Pittura*, in *Mostra del barocco piemontese*, catalogo della mostra, Torino 1963, II, pp. 7, 30, 39, 40, 57 ss.; G. GRANDI, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma 1976, *ad vocem*; L. TAMBURINI, *L'oratorio di San Paolo in Torino*, in "Studi Piemontesi", XI, 1982, fasc. 1, p. 91; L. PIOVANO, *La quadreria dell'oratorio di San Paolo* (e schede relative), in M. DI MACCO, G. ROMANO (a cura di), *Diana Trionfatrice*, catalogo della mostra, Torino 1989, pp. 214-215; A. CIFANI, F. MONETTI, *Cronaca di una irresistibile ascesa artistica. Documenti per Giovanni Bartolomeo Caravoglia*, in *Arte e artisti nel Piemonte del Seicento. Nuove scoperte e nuovi orientamenti*, Cavallermaggiore 1990, pp. 29-38; A. CIFANI, F. MONETTI, *Il Palazzo dell'Istituto Bancario San Paolo di Torino e le sue collezioni d'arte*, Torino 1997, pp. 56-61; A. GRISERI, *Domenico Piola da Genova a Torino. La metafora alleggerita*, in *Studi di storia delle arti. Numero speciale in onore di Ezia Gavazza*, Genova 2003, pp. 43-54.


EXPIRANTI B·VIRGINI, PAVLVS CVM COLLEGIS
DIVINITVS CONGREGATI PIA PERSOLVVNT

Giovanni Bartolomeo Caravoglia

(1616-1691)

San Paolo alla mensa eucaristica

1663-65
Olio su tela, cm 316 × 210
Inv. 5

Al centro della composizione è san Paolo raffigurato nell'atto di offrire il pane eucaristico avanti la mensa. La scena fa riferimento, come si evince anche dalla scritta sottostante (QUICUMQUE MANDUCAUERIT PANEM HUNC VEL BIBERIT CALICEM DOMINI INDIGNE REUS ERIT CORPORIS ET SANGUINIS), al preciso passo della prima lettera ai Corinti (11, 23-34; nel caso si tratta del versetto 27), nel quale Paolo afferma l'istituzione dell'eucarestia e richiama i fedeli alla responsabilità altissima del sacramento.

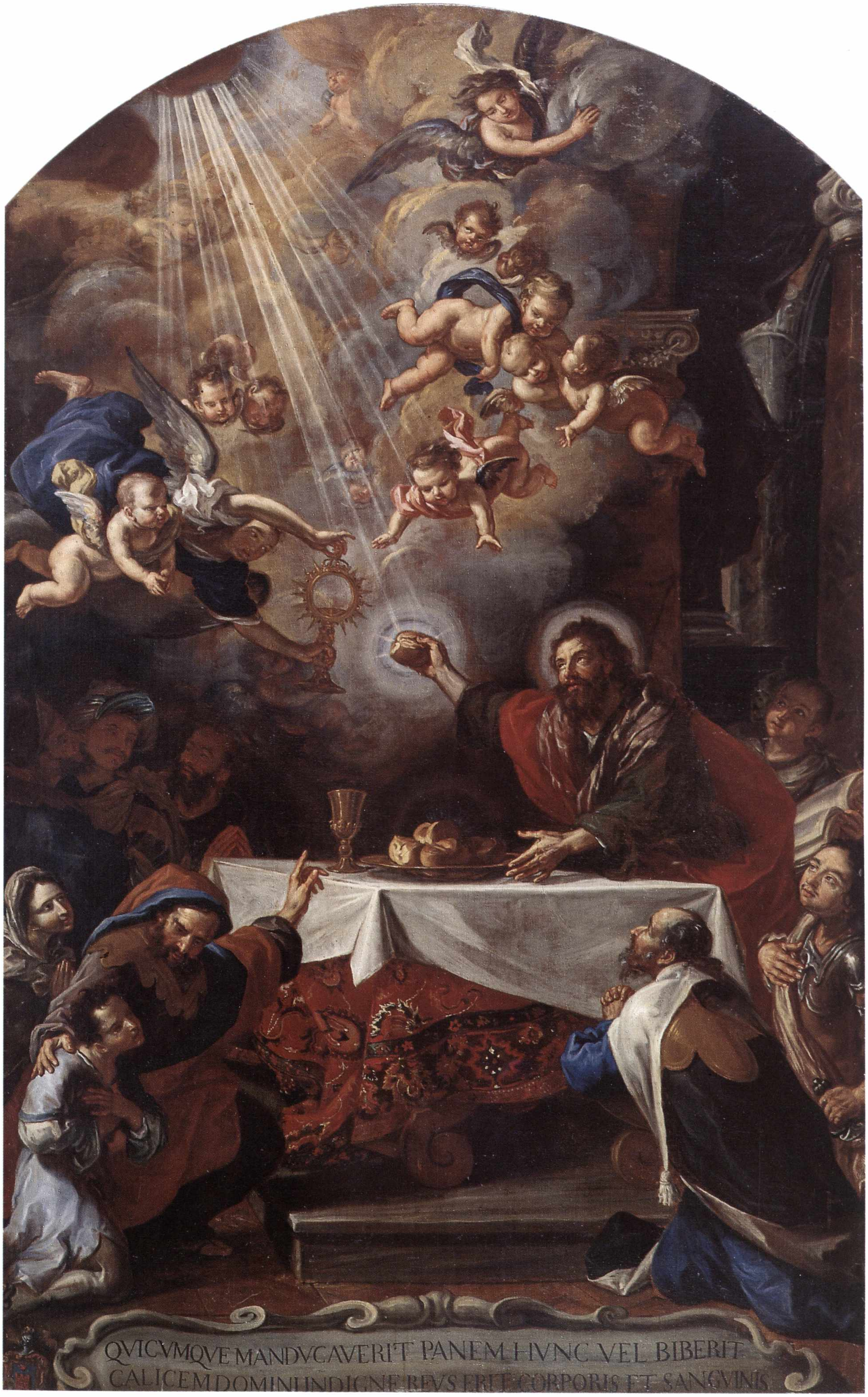
In basso a sinistra è dipinta l'arma dei Vittone; committente del quadro fu il facoltoso banchiere Giuseppe Nicola Vittone, che entrò nella Compagnia di San Paolo nell'anno 1663.

L'opera rappresenta una fase intermedia tra il *San Paolo al transito della Vergine* del 1664 circa e le più tarde e scure tele degli anni settanta. La composizione è ben scandita nei primi piani; le figure dagli ampi gesti patetici e i corpi convergenti verso la mensa eucaristica, il vivace senso materico del tappeto anatolico e delle stoffe, che si accendono di chiarori colorati in primo piano, appartengono a una fase barocca del Caravoglia, prossima al momento della sua adesione al patetismo del Dauphin e della sua collaborazione, accanto al Dauphin stesso e a Jan Miel, alle decorazioni di Palazzo Reale. Molti i punti di contatto stilistici con un'opera maggiore del Caravoglia da poco resa nota: la pala di San Giuliano della chiesa parrocchiale di Barbania.

Fra le figure inginocchiate, si segnala quella dell'uomo sulla destra estrema della composizione, proprio accanto a san Paolo, che pare un realistico ritratto, forse del committente.

Bibliografia

F.S. Bartoli, *Notizia delle pitture, sculture ed architetture, che ornano le chiese, e gli altri Luoghi Pubblici di tutte le più rinomate Città d'Italia*, I, *Il Piemonte*, Venezia 1776 (riedizione anastatica a cura e con introduzione di L. Tamburini, Torino 1969), p. 35; A. Baudi Di Vesme, Schede Vesme, vol. I, Torino 1963, p. 270; A. Griseri, *Pittura*, in *Mostra del barocco piemontese*, catalogo della mostra, Torino 1963, II, pp. 7, 30, 39, 40, 57 ss.; G. Grandi, in *Dizionario biografico degli italiani*, 1976, *ad vocem*; L. Tamburini, *L'oratorio di San Paolo in Torino*, in "Studi Piemontesi", XI, 1982, fasc. 1, pp. 90-91; L. Piovano, *La quadreria dell'oratorio di San Paolo* (e schede relative), in M. Di Macco, G. Romano (a cura di), *Diana Trionfatrice*, catalogo della mostra, Torino 1989, p. 214; A. Cifani, F. Monetti, *Cronaca di una irresistibile ascesa artistica. Documenti per Giovanni Bartolomeo Caravoglia*, in *Arte e artisti nel Piemonte del Seicento. Nuove scoperte e nuovi orientamenti*, Cavallermaggiore 1990, pp. 29-38; A. Cifani, F. Monetti, *Il Palazzo dell'Istituto Bancario San Paolo di Torino e le sue collezioni d'arte*, Torino 1997, pp. 56-61; N. Maffioli, *Una pala d'altare di Bartolomeo Caravoglia a Barbania*, in "Arte cristiana", 2000, n. 796, pp. 39-42; A. Griseri, *Domenico Piola da Genova a Torino. La metafora alleggerita*, in *Studi di storia delle arti. Numero speciale in onore di Ezia Gavazza*, Genova 2003, pp. 43-54.


QVICVMQVE MANDVCAVERIT PANEM HVNC VEL BIBERIT
CALICEM DOMINI INDIGNE REVS ERIT CORPORIS ET SANGVINIS

Pietro Paolo Raggi

(1637 circa - 1724)

Cristo appare a san Paolo in carcere

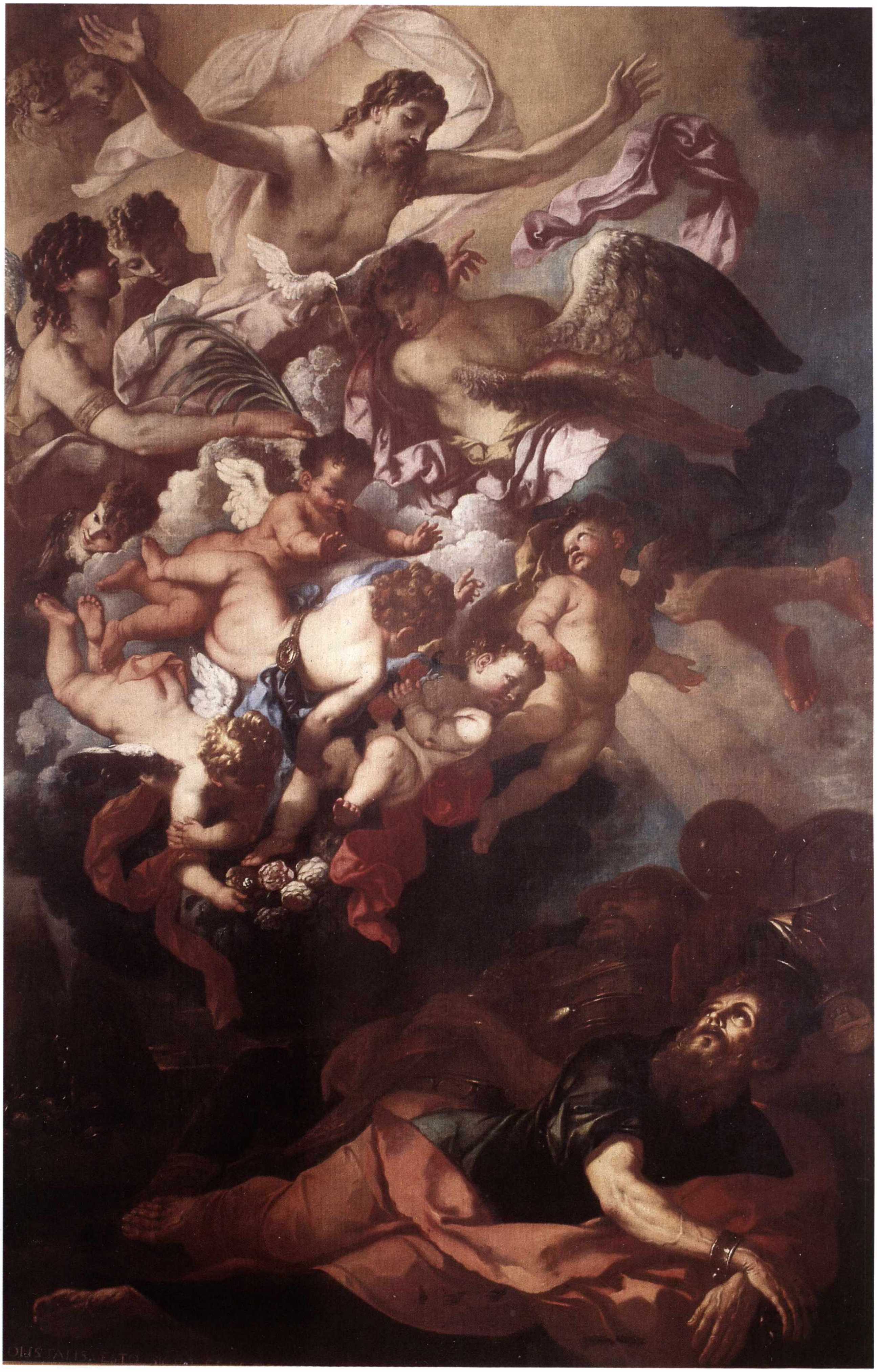
1682
Olio su tela, cm 316 × 210
Inv. 4

San Paolo è raffigurato a terra, coricato su un fianco, con le mani in catene; alle sue spalle guardie addormentate. La parte superiore della scena è interamente sovrastata dalla luminosa visione di Cristo. L'episodio si riferisce alla prigionia di san Paolo in Gerusalemme, quando fu trattenuto nella fortezza Antonia; nella notte, narrano gli *Atti degli Apostoli*, gli apparve Cristo, che lo incoraggiò e gli prospettò la necessità del suo viaggio a Roma (23, 11: *"Sequenti autem nocte assistens ei Dominus, ait: Constans esto; sicut enim testificatus es de me in Jerusalem, sic te oportet et Romae testificari"*). La perìcope latina di riferimento all'episodio, in basso a sinistra, è di significato trasparente: CONSTANS. ESTO. SICUT. ENIM. La tela si distacca alquanto dalla serie delle opere della cappella anche sul piano stilistico; fu dipinta infatti in altra epoca ed è l'unica realizzata da un pittore non attivo normalmente a Torino: il ligure Pietro Paolo Raggi. In basso si scorge l'arma della committenza: la potente e illustre famiglia dei marchesi Graneri della Rocca. L'identificazione dello stemma consente di stabilire sia l'ingresso nella Compagnia di San Paolo del marchese Maurizio Graneri, avvenuta nel 1682, sia di fissare conseguentemente la data dell'opera.

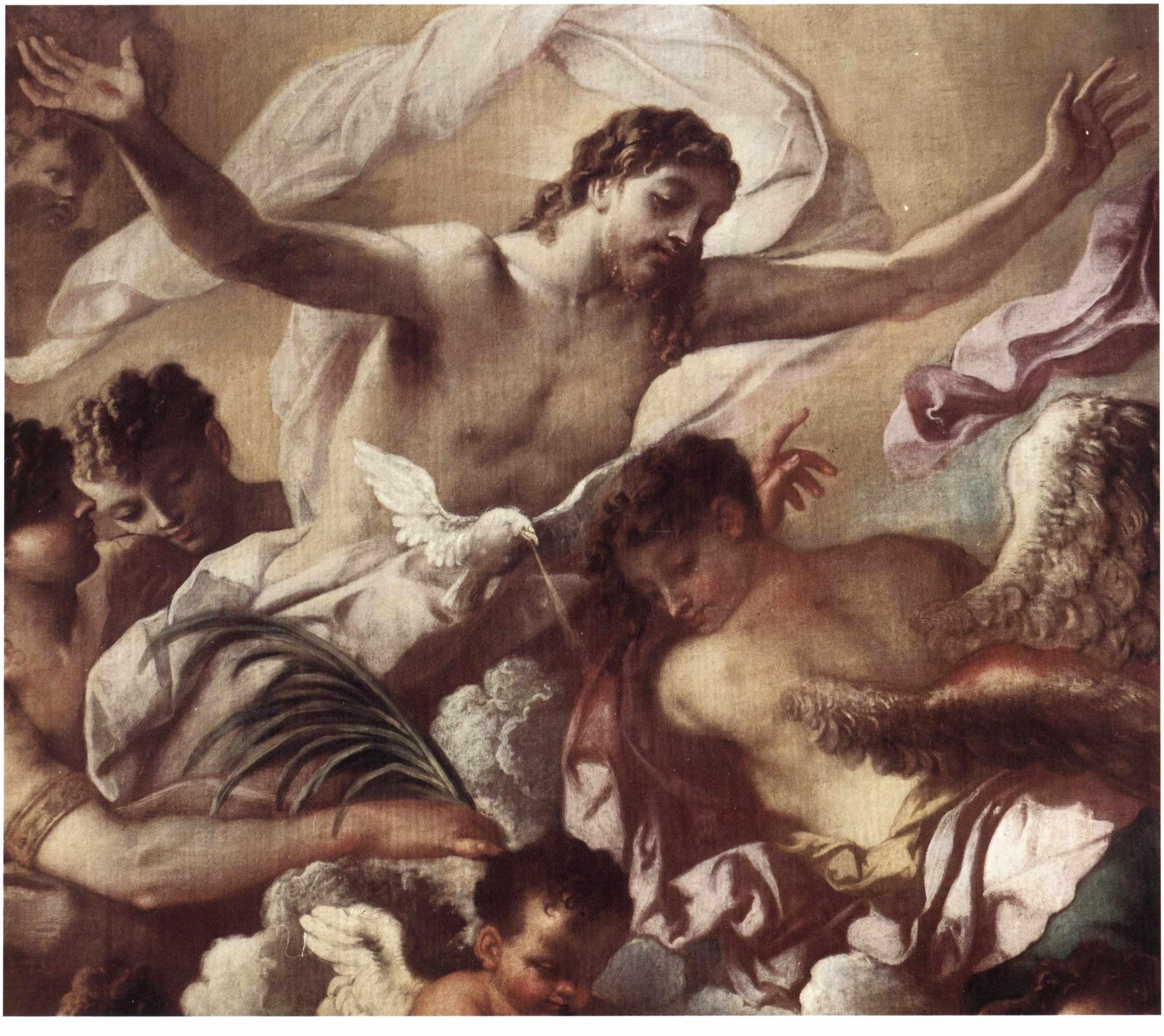
Il quadro, pur essendo ben noto a livello locale e correttamente attribuito al Raggi da Ignazio Nepote fin dal 1770, non è stato mai valutato sufficientemente sul piano critico come avrebbe meritato; è infatti l'unica opera superstite in Torino di un artista ligure assai importante che fu certamente presente nella capitale sabauda per qualche anno, e del quale stanno ricominciando ad affiorare solo ora scarse, ma significative testimonianze. Il Raggi, la cui stessa data di nascita è notevolmente dibattuta, fu pittore genovese, di cui già il Soprani-Ratti nella *Vita* dell'artista sottolineava l'inquietudine, la bizzarria e l'ecletticità. Sono noti numerosi viaggi dell'artista prima del definitivo trasferimento a Bergamo nel 1690; le fonti ricordano anche una sua permanenza a Torino, dove avrebbe eseguito due quadri per le monache dell'Annunciata. Dai documenti pubblicati dal Vesme risultano pagamenti cospicui al pittore da parte del principe di Carignano fra 1682 e 1686; in tale ottica la datazione al 1682 della tela della Compagnia di San Paolo acquista precisa plausibilità storica. Le opere, eseguite durante il soggiorno in Piemonte e citate dal Vesme, sono attualmente quasi tutte disperse; è possibile tuttavia un confronto preciso tra il dipinto torinese e la produzione del Raggi esistente a Genova e realizzata verso il 1670. La pala della Compagnia si ricollega infatti strettamente alla tela dipinta dal Raggi per la chiesa genovese di Santa Maria del Carmine e raffigurante *San Simone Stock che riceve lo scapolare*: identica in entrambe l'impostazione con la Vergine o il Cristo che irrompono dall'alto in un vivo nimbo di luce; identiche anche molte figure di angeli. Cristo che appare a san Paolo e alcuni angeli ricompaiono poi assai simili in un'altra tela del Raggi dipinta per la chiesa del Carmine di Genova e raffigurante *L'estasi di santa Teresa*; e ancora nel *San Bonaventura in estasi* della chiesa della SS. Annunziata del Vastato. Lo stesso schema ricomparirà ancora nelle più tarde opere bergamasche: ben presente, ad esempio, nel *San Martino che respinge in nemici della fede* e nel *San Martino morente* della basilica di San Martino ad Alzano Lombardo. Nel dipinto per l'oratorio della Compagnia Raggi utilizza un campionario assai vasto di riferimenti e citazioni culturali, che scorrono da Benedetto Castiglione a Giovanni Andrea Carlone, a Domenico Piola, a Valerio Castello, stemperate però in reminescenze tardo-manieriste nella figura del santo e in quelle dei soldati realizzati in monocromo nello sfondo; non mancano spunti tratti dalla pittura emiliana, che forse l'autore mutuò dalle opere di Valerio Castello in specie nella stesura della materia pittorica. Raggi rivela in questa sua opera maggiore un forte temperamento artistico; usa infatti scenograficamente luci taglienti e mosse con gusto ancora tardo-caravaggesco; diffonde un caldo cromatismo carico di tinte dorate. È da segnalare, infine, l'abile composizione della scena giocata su linee costruttive prevalentemente diagonali, che contribuiscono a dilatare e muovere lo spazio con un effetto assai coinvolgente per il fedele.

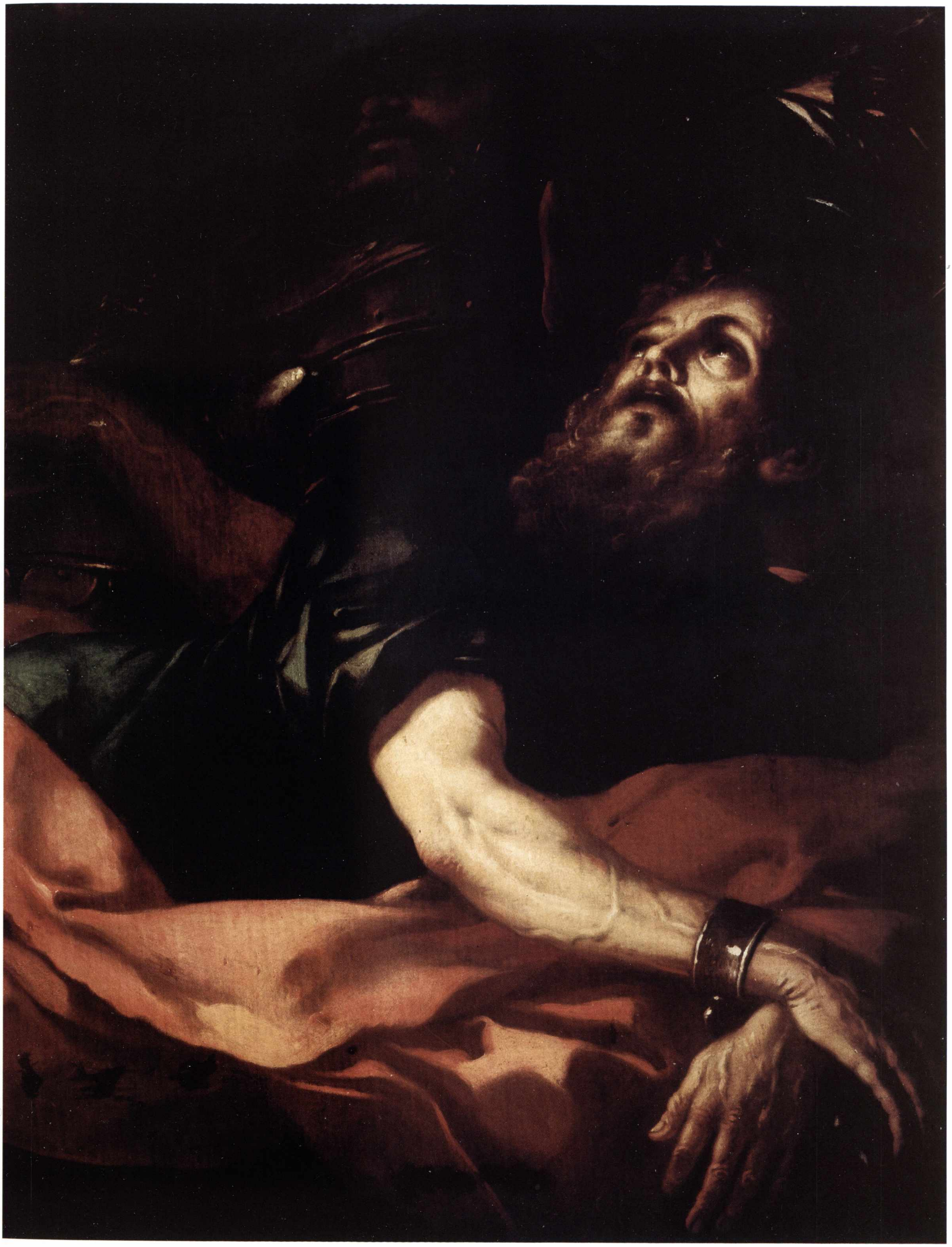
BIBLIOGRAFIA

I. NEPOTE, *Il Pregiudizio mascherato da un pittore colla collaborazione delle migliori Pitture della Real Città di Torino*, Venezia 1770, p. 19; F.S. BARTOLI, *Notizia delle pitture, sculture ed architetture, che ornano le chiese, e gli altri Luoghi Pubblici di tutte le più rinomate Città d'Italia*, I, *Il Piemonte*, Venezia 1776 (riedizione anastatica a cura e con introduzione di L. TAMBURINI, Torino 1969), p. 35; L. TAMBURINI, *Le Chiese di Torino dal rinascimento al barocco*, Torino s.d. (1968),



p. 274; A. Baudi Di Vesme, Schede Vesme, vol. III, Torino 1968, p. 882; vol. IV, Torino 1982, p. 1700; L. Tamburini, *L'Oratorio di San Paolo in Torino*, in "Studi Piemontesi", IX, 1982, n. 26, p. 91; P. Pagano, M. Clelia Galassi, *La Pittura del '600 a Genova*, Milano 1988, tavv. 489-491; L. Piovano, *La Quadreria dell'Oratorio di San Paolo*, in M. Di Macco, G. Romano (a cura di), *Diana Trionfatrice*, catalogo della mostra, Torino 1989, pp. 215-216, scheda n. 240 A. Cifani, F. Monetti, *Il Palazzo dell'Istituto Bancario San Paolo di Torino e le sue collezioni d'arte*, Torino 1997, p. 60.





Giovanni Bartolomeo Caravoglia

(1616-1691)

San Paolo accompagna santa Tecla presso religiose

1665-70
Olio su tela, cm 316 × 210
Inv. 9

L'episodio è molto particolare, raramente raffigurato e storicamente inesatto, narrato da un presbitero vissuto nell'ultimo trentennio del II secolo in Asia Minore, che, per devozione a san Paolo, si inventò degli *Acta Pauli et Theclae*, poi da lui stesso riconosciuti falsi e rifiutati anche dal *Decretum Gelasianum*. L'invenzione dei falsi atti è riferita sia da Tertulliano che da san Gerolamo (*De viris illustribus*); sant'Ambrogio tuttavia li accolse, prendendoli come spunto per inserire santa Tecla nel novero delle vergini sante nel trattato *De Virginibus*. Gli atti riferivano in forma romanzata i viaggi di san Paolo e la conversione di Tecla avvenuta ad Iconio, dove la santa avrebbe ascoltato Paolo predicare sulla castità e sarebbe riuscita a mettersi al suo seguito superando l'ostilità della madre, che voleva farla condannare al rogo. Cesare Baronio nel *Martirologio Romano* associa erroneamente Tecla alle sante Trifena e Trifosa ricordate da lettere di san Paolo.

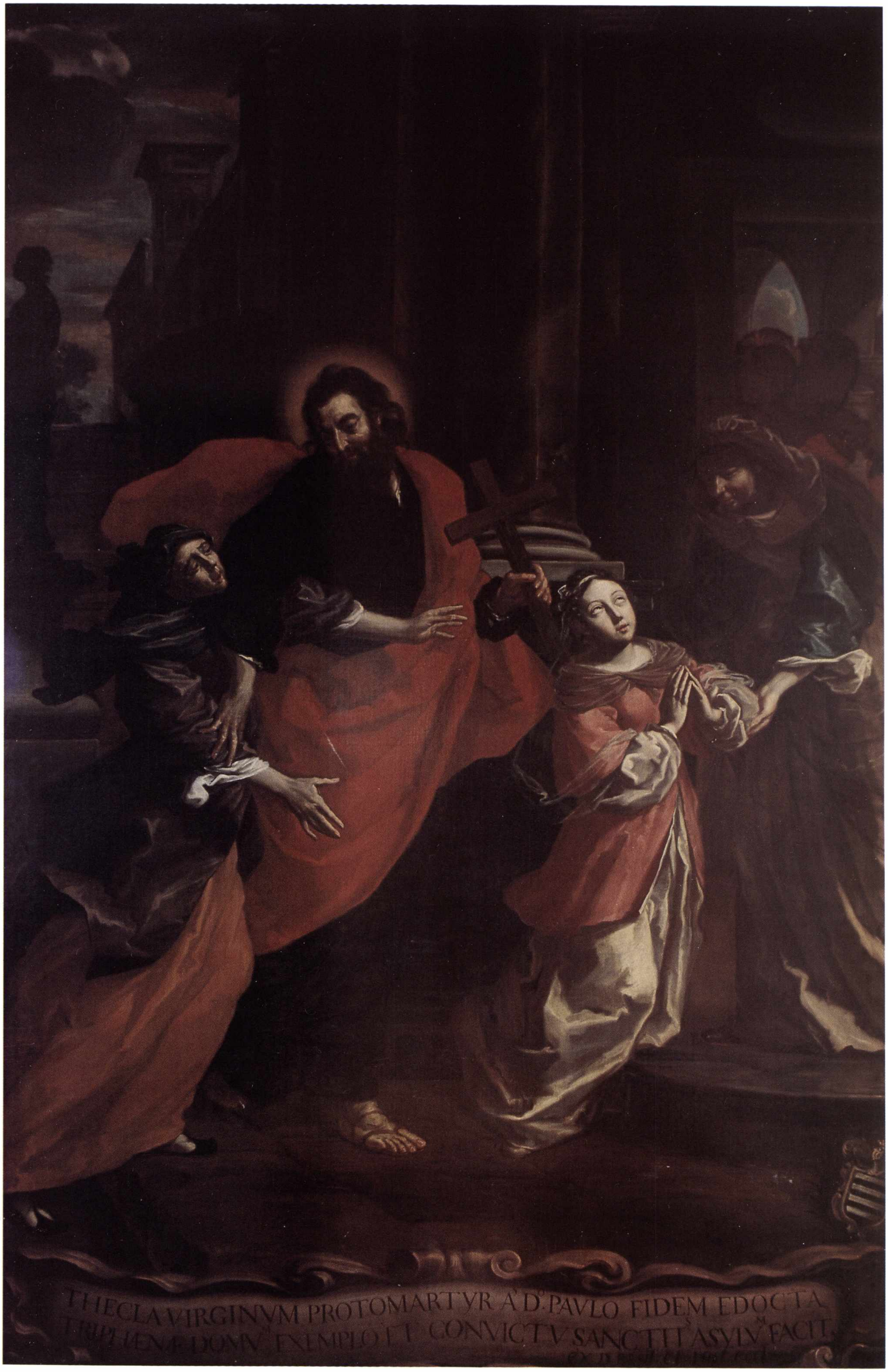
L'avvenimento è chiarito anche dal sottostante commento (THECLA VIRGINUM PROTOMARTYR A' D° PAULO FIDEM EDOCTA TRIPHAEN/E DOMUM EXEMPLO ET CONVICTU SANCTITATIS ASYLUM FACIT; la scritta riprende il racconto di Baronio per l'anno 47, senza citazione precisa): raffigura l'apostolo nell'atto di accogliere santa Tecla e, contemporaneamente, di trattenere la madre della santa che tenta di opporsi, mentre Trifena la invita a entrare in un edificio, nel quale si trovano altre religiose. Di interesse è la raffigurazione della statua al fondo, alla quale Tecla volge le spalle: allusione al suo netto rifiuto di seguire la religione pagana.

È il dipinto, tra quelli un tempo raccolti nell'oratorio della Compagnia, che ha subito il maggior numero di spostamenti e di traversie. Nell'inventario del 1752 della Compagnia è collocato *"nel vestibolo"* della cappella e ivi è registrato ancora dal Bartoli nel 1776; nell'inventario del 1839, invece, compare spostato nell'atrio *"sopra l'orchestra"*, accanto al *San Paolo* attribuito a Federico Zuccari, e con quest'ultimo è attaccato e leggermente rovinato dalle fiamme nel gennaio del 1845; infine, di lì a poco si ritrova nella posizione in cui era situato prima il *San Paolo che libera un ossesso*, sempre del Caravoglia (a sinistra, entrando nell'oratorio), mentre quest'ultimo dipinto avrebbe preso il suo posto sopra l'orchestra. L'opera ebbe come committente un membro della famiglia Fontanella, come si desume dallo stemma in basso a destra. I Fontanella, nobili di origine comasca, strettamente legati a Carlo Emanuele I, a cui anticiparono grandi cifre per prestiti concessi dalla Repubblica di Venezia, furono presenti come famiglia all'interno della Compagnia di San Paolo fin da 1589; ebbero fra i loro membri anche un Ottavio Fontanella, segnalato dagli Ordinati della Compagnia di San Paolo come confratello nel gennaio 1662: una data non troppo lontana da una possibile collocazione cronologica della tela, fissata per via stilistica fra 1665 e 1670.

La pala, di buon livello, può essere avvicinata, in considerazione di alcuni felici particolari come il brillante manto rosso della figura del santo, alla fase dell'influsso di Dauphin sull'artista. La pittura più carica e terrea del piemontese ricompare puntualmente, peraltro, nelle figure secondarie sui lati. Circola nell'opera un'aria di devozionismo compunto e insinuante, tipica di molte altre tele religiose del Caravoglia.

Bibliografia

Cesare Baronio, *Annales ecclesiastici, Tomus primus*, Lucae MDCCXXXVIII (1738), pp. 338-342; F.S. Bartoli, *Notizia delle pitture, sculture ed architetture, che ornano le chiese, e gli altri Luoghi Pubblici di tutte le più rinomate Città d'Italia*, I, *Il Piemonte*, Venezia 1776 (riedizione anastatica a cura e con introduzione di L. Tamburini, Torino 1969), p. 35; A. Baudi Di Vesme, Schede Vesme, vol. I, Torino 1963, *ad vocem*; A. Griseri, *Pittura*, in *Mostra del barocco piemontese*, catalogo della mostra, Torino 1963, II, pp. 7, 30, 39, 40, 57 ss.; G. Grandi, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma 1976, *ad vocem*; L. Tamburini, *L'oratorio di San Paolo in Torino*, in "Studi Piemontesi", XI, 1982, fasc. 1, p. 90; L. Piovano, *La quadreria dell'oratorio di San Paolo* (e schede relative), in M. Di Macco, G. Romano (a cura di), *Diana Trionfatrice*, catalogo della mostra, Torino 1989, pp. 210-211; A. Cifani, F. Monetti, *Cronaca di una irresistibile ascesa artistica. Documenti per Giovanni Bartolomeo Caravoglia*, in *Arte e artisti nel Piemonte del Seicento. Nuove scoperte e nuovi orientamenti*, Cavallermaggiore 1990, pp. 29-38; A. Cifani, F. Monetti, *Il Palazzo dell'Istituto Bancario San Paolo di Torino e le sue collezioni d'arte*, Torino 1997, pp. 56-61; A. Griseri, *Domenico Piola da Genova a Torino. La metafora alleggerita*, in *Studi di storia delle arti. Numero speciale in onore di Ezia Gavazza*, Genova 2003, pp. 43-54; Emanuele Tesauro, *Istoria della venerabilissima Compagnia della fede catolica, sotto l'invocazione di San Paolo, nell'augusta città di Torino*, a cura di A. Cantaluppi, Torino 2003, pp. 222, 226-27, 231, 287.


THECLA VIRGINVM PROTOMARTYR A D. PAVLO FIDEM EDOCTA
TRIPHÆNÆ DOMV EXEMPLO ET CONVICTV SANCTITAS ASYLV FACIT.

Giovanni Bartolomeo Caravoglia

(1616-1691)

San Paolo condotto al martirio

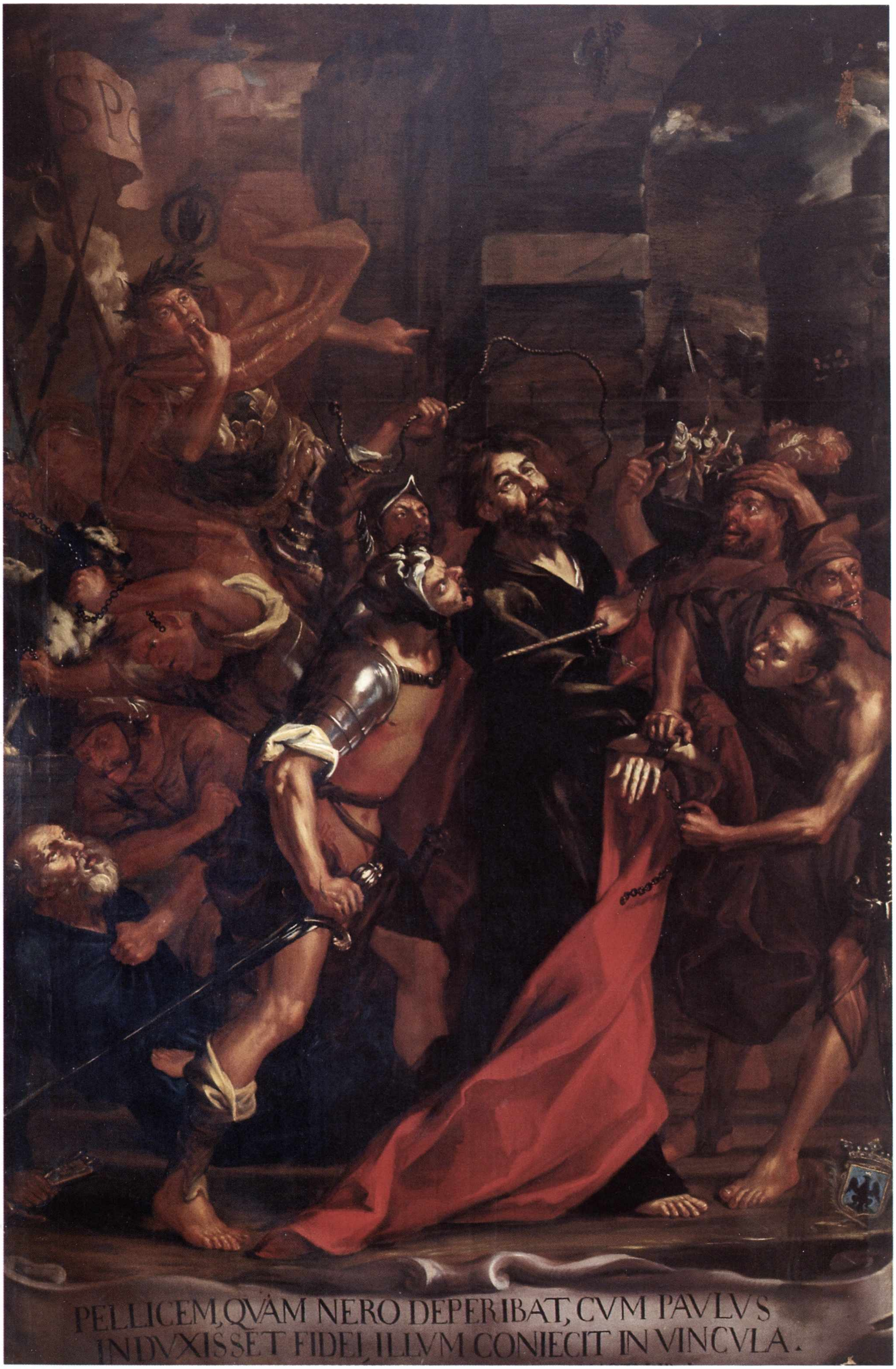
1665-70
Olio su tela, cm 316 × 210
Inv. 6

L'apostolo Paolo è condotto in catene verso il luogo del martirio. Intorno a lui soldati romani e aguzzini con sferze e armi sguainate, mentre Nerone sul cocchio, a sinistra, fra labari e bandiere romane, osserva la scena e indica con gesto perentorio la porta di Roma (oggi Porta San Paolo), che conduce verso il luogo dell'esecuzione; nella penombra si distinguono la piramide di Caio Cestio e alcuni seguaci di Paolo. L'ispirazione per l'iconografia è tratta, come si evince dal cartiglio alla base (PELLICEM, QUAM NERO DEPERIBAT, CUM PAULUS INDUXISSET FIDEI, ILLUM CONIECIT IN VINCULA. CHRISOST, ADV. VITUPER. MONAST. LIB I), dal testo di san Giovanni Crisostomo *Contro i detrattori della vita monastica* (cfr. *Patrologia Greca* del Migne XLVII, coll. 319-386, Libro primo). Lo stemma della committenza, sulla destra in basso, è della famiglia astigiana Isnardi di Caraglio, che durante il corso del Seicento ebbe vari membri all'interno della Compagnia, fra i quali ricordiamo monsignor Giovanni Battista Isnardi, vescovo di Mondovì, ricevuto fra i confratelli nel 1679.

I tratti della composizione e la stesura magra e farinosa del colore dai toni spenti e cupi sono quelli della fase della produzione matura dell'artista, ed è ipotizzabile una datazione dell'opera fra 1665 e 1670. Sono gli anni in cui il pittore è giunto all'apice della sua fama: nel 1665 i Decurioni della Città di Torino lo elencano infatti come il primo in una lista comprendente i nomi dei sette migliori artisti operanti in città. In questo periodo, come ricordato, Caravoglia moltiplica la sua attività, sia a Torino (una pala per la chiesa comunale del Corpus Domini, due pale nella cattedrale di San Giovanni), sia, soprattutto, in provincia (pala del Santissimo Sacramento nel duomo di Chieri, pala di Front Canavese, pale per Badia di Roccadebaldi, pala di San Giovanni Decollato a Villafalletto, pala per il duomo di Cuneo, ecc.), accomodandosi in una formula di esasperato patetismo e di collaudata ripetitività di forme, molto gradita peraltro dai fedeli e dai committenti.

Bibliografia

F.S. Bartoli, *Notizia delle pitture, sculture ed architetture, che ornano le chiese, e gli altri Luoghi Pubblici di tutte le più rinomate Città d'Italia*, I, *Il Piemonte*, Venezia 1776 (riedizione anastatica a cura e con introduzione di L. Tamburini, Torino 1969), p. 35; A. Baudi Di Vesme, Schede Vesme, vol. I, Torino 1963, p. 270; A. Griseri, *Pittura*, in *Mostra del barocco piemontese*, catalogo della mostra, Torino 1963, II, pp. 7, 30, 39, 40, 57 ss.; G. Grandi, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma 1976, *ad vocem*; L. Tamburini, *L'oratorio di San Paolo in Torino*, in "Studi Piemontesi", XI, 1982, fasc. 1, pp. 90-91; L. Piovano, *La quadreria dell'oratorio di San Paolo* (e schede relative), in M. Di Macco, G. Romano (a cura di), *Diana Trionfatrice*, catalogo della mostra, Torino 1989, pp. 210-211; A. Cifani, F. Monetti, *Cronaca di una irresistibile ascesa artistica. Documenti per Giovanni Bartolomeo Caravoglia*, in *Arte e artisti nel Piemonte del Seicento. Nuove scoperte e nuovi orientamenti*, Cavallermaggiore 1990, pp. 29-38; A. Cifani, F. Monetti, *Il Palazzo dell'Istituto Bancario San Paolo di Torino e le sue collezioni d'arte*, Torino 1997, pp. 56-61.


SPQ
PELLICEM, QVAM NERO DEPERIBAT, CVM PAVLVS
INDVXISSET FIDEI, ILLVM CONIECIT IN VINCVLA.

Giovanni Bartolomeo Caravoglia

(1616-1691)

Martirio dei santi Pietro e Paolo

1662 circa
Olio su tela, cm 316 × 210
Inv. 2

La drammatica scena raffigura il martirio dei santi Paolo e Pietro, associati secondo una formula iconografica inusuale; la scritta sottostante il quadro, tratta dagli *Annales* del Baronio, si riferisce però al solo martirio di Paolo (TRES IBI SCATENT FONTICVLI DVLCIS AQUAE, QVI TVNC PRIMVM ERVPISSE DICVNTVR, CVM PAVLI CAPVT EXCISVM, TRIBVS SE SALTIBVS VI QVADAM SPIRITVS, DIVINITVS AGITAVIT BARON. SVB ANN. LXIX. N. XIII.; la scritta riprende *ad litteram* il Baronio). In primo piano, la raccapricciante visione del corpo privo di testa dell'apostolo, ancora guizzante di vita. Dal terreno, nei punti in cui la testa recisa è rimbalzata tre volte, sgorgano tre sorgenti d'acqua. Alle spalle di Paolo, san Pietro in croce, appeso a testa in giù.

L'immagine si ricollega alla tradizione narrata da fonti apocrife e divenuta diffusa e consolidata credenza popolare, secondo la quale dai rimbalzi della testa di san Paolo scaturirono tre fontane, poi racchiuse nella basilica di San Paolo fuori le Mura.

L'inventario dell'oratorio della Compagnia di San Paolo del 1839 annota che la tela, come quella della *Liberazione di san Paolo dalla cecità per mano di Anania*, sarebbe stata dipinta *"circa il 1672"*. In realtà la data dovrebbe essere spostata di una decina d'anni indietro, poiché ne fu committente Giovanni Francesco Bellezia (1602-1672), insigne giurista, illustre e ammirato sindaco di Torino, che guidò la città con mano ferma fra 1629 e 1630, nel pieno della grande peste. Il Bellezia, le cui armi comitali sono ben visibili in primo piano in basso a destra, fu nel 1660 Primo Presidente del Senato del Piemonte, fu più volte presidente e rettore della Compagnia di San Paolo, alla quale peraltro apparteneva fin da giovane (1625).

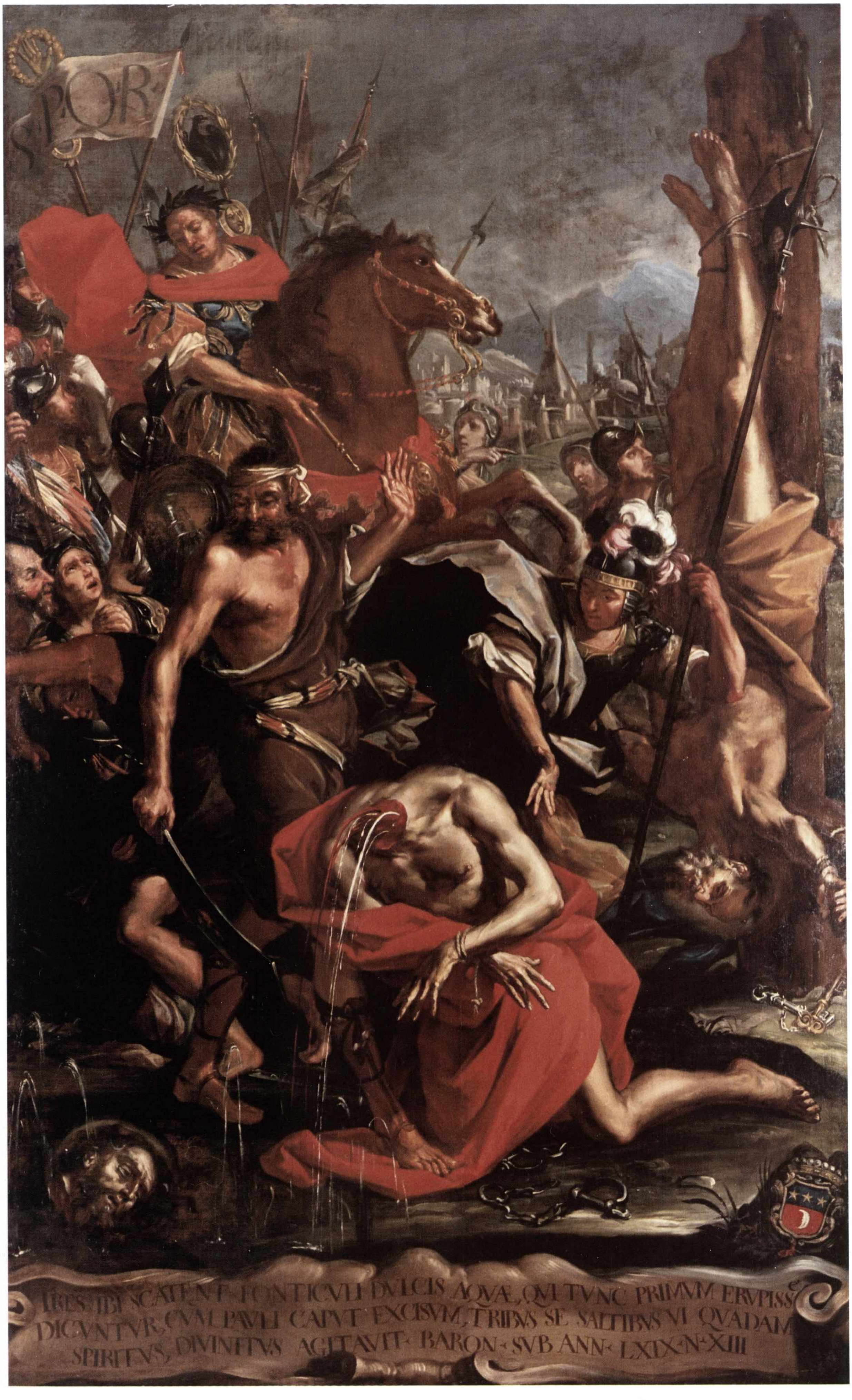
Anche Bellezia si avvalse dunque del Caravoglia per un dipinto da destinare alla cappella, confermando così il ruolo di *"principe"* della pittura torinese riconosciuto unanimemente all'artista. Caravoglia raffigurò in seguito il Bellezia in un cupo ritratto deliberato dal Comune nel 1670 e ancor oggi nelle collezioni del Palazzo di Città.

Il pittore dimostra nel dipinto fedeltà al suo stile maturo, che qui raggiunge punte di compiaciuta efferatezza, funzionali, in un artista intensamente cattolico come lui, alla necessità religiosa controriformistica di convinta e personale adesione e partecipazione del fedele ai dolori e al martirio del santo e insieme esempio per la sopportazione e il superamento dei dolori quotidiani .

Stemperati su tutta la tela i tratti di ombre scure e scavate, tinte livide, volti contratti: elementi ricorrenti dell'intera produzione del pittore. La composizione è affastellata e ingombra di corpi allungati di certa durezza tardo-manieristica; si registrano anche reminiscenze emiliane dal Tiarini e ispirazione non casuale per la figura del carnefice di Paolo da quella del carnefice del *Martirio di santa Caterina* del Guercino (1654), oggi all'Ermitage di San Pietroburgo.

Bibliografia

Cesare Baronio, *Annales ecclesiastici, Tomus primus*, Lucae MDCCXXXVIII (1738), p. 634; F. S. Bartoli, *Notizia delle pitture, sculture ed architetture, che ornano le chiese, e gli altri Luoghi Pubblici di tutte le più rinomate Città d'Italia*, I, *Il Piemonte*, Venezia 1776 (riedizione anastatica a cura e con introduzione di L. Tamburini, Torino 1969), p. 35; A. Baudi Di Vesme, Schede Vesme, Vol. I, Torino 1963, *ad vocem*; A. Griseri, *Pittura*, in *Mostra del barocco piemontese*, catalogo della mostra, Torino 1963, II, pp. 7, 30, 39, 40, 57 ss.; L. Tamburini, *L'oratorio di San Paolo in Torino*, in "Studi Piemontesi", XI, 1982, fasc. 1, pp. 9é-91; M. Di Macco, *Quadreria di palazzo e pittori di Corte. Le scelte ducali dal 1630 al 1684*, in *Figure del barocco in Piemonte. La corte, la città, i cantieri, le province*, Torino 1988, pp. 54 ss.; G. Romano, *Resistenze locali alla dominazione torinese*, *ibidem*, pp. 302-379; M. Perosino, *La pittura in Italia. Il Seicento*, Milano 1988, vol. II, pp. 668-669, *ad vocem*; L. Piovano, *La quadreria dell'oratorio di San Paolo* (e schede relative), in M. Di Macco, G. Romano (a cura di), *Diana Trionfatrice*, catalogo della mostra, Torino 1989, pp. 210-211; A. Cifani, F. Monetti, *Arte e artisti nel Piemonte del Seicento. Nuove scoperte e nuovi orientamenti*, Cavallermaggiore 1990, pp. 29-38; Emanuele Tesauro, *Istoria della venerabilissima Compagnia della fede catolica, sotto l'invocazione di San Paolo, nell'augusta città di Torino*, a cura di A. Cantaluppi, Torino 2003, pp. 83, 85 e *passim*.


S·P·Q·R
TRES IBI SCATENT FONTICVLI DVLCIS AQVAE, QVI TVNC PRIMVM ERVPISSE
DICVNTVR, CVM PAVLI CAPVT EXCISVM, TRIBVS SE SALTIBVS VI QVADAM
SPIRITVS, DIVINITVS AGITAVIT· BARON· SVB ANN· LXIX· N· XIII

Pittore piemontese attivo fra 1690 e 1710 (Sebastiano Taricco?)

San Paolo

1690-1710
Olio su tela, cm 163 × 115
Inv. 437

La tela raffigura san Paolo seduto all'aperto, con il tronco ruotato verso lo spettatore. Con la mano sinistra indica un libro aperto sorretto con la destra; sul libro è scritto: SANCTI PER FIDEM VICERUNT REGNA. OPERATI SUNT GUSTITIAM. La frase è tratta dalla lettera *Ad Hebreos* (11, 33), attribuita oggi a un discepolo di san Paolo, con varianti (v. 33: *"Qui per fidem vicerunt regna, operati sunt justitiam, adepti sunt repromissiones, obturaverunt ora leonum"*).

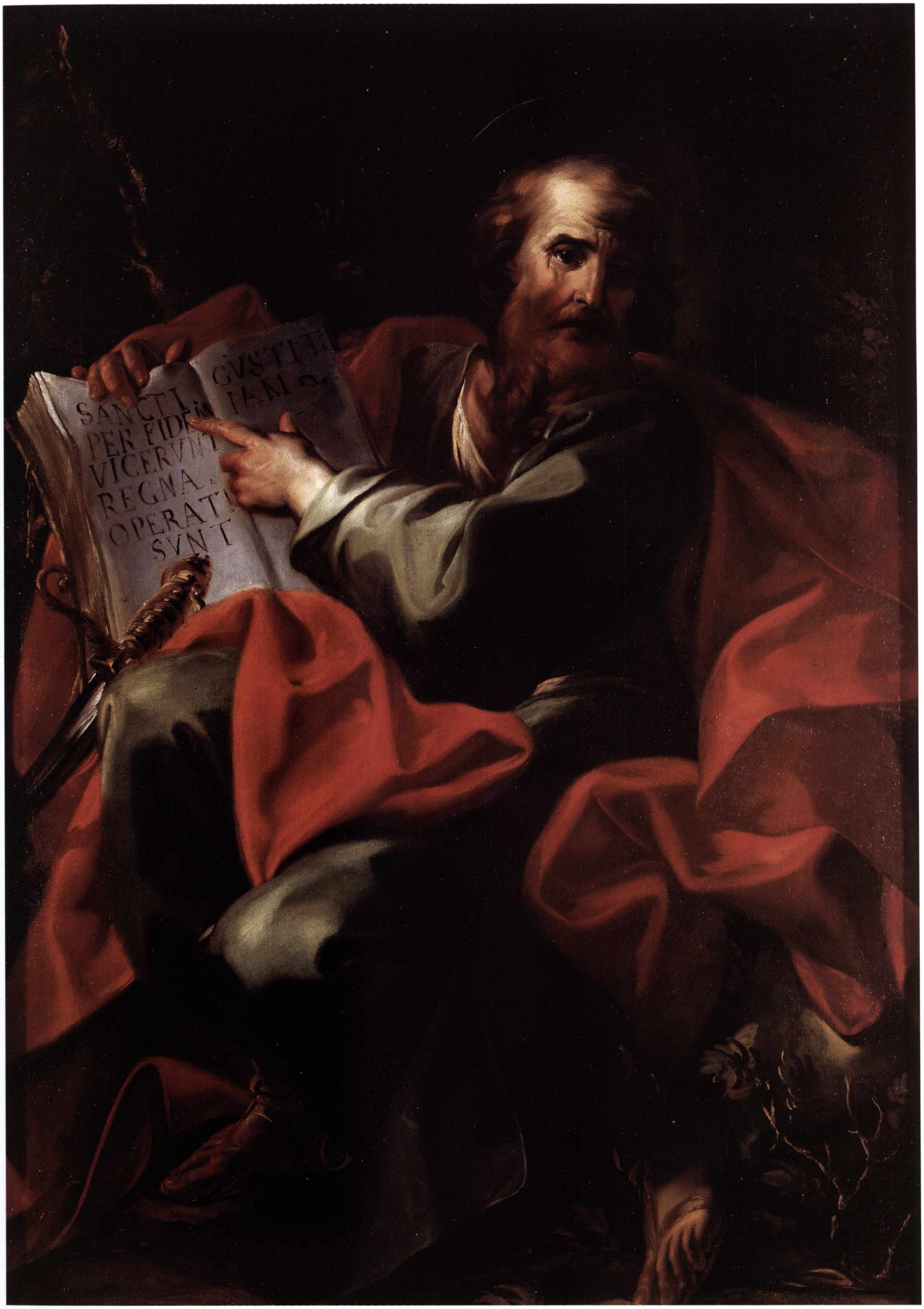
Il dipinto pare coincidere con quello ricordato nell'inventario dell'oratorio di San Paolo in Torino del 1752, num. 14, raffigurante *San Paolo a sedere con libro in mano*. È stato generalmente attribuito ad ambito lombardo, ma può essere collocato in ambito torinese come opera tarda del pittore Sebastiano Taricco da Cherasco, presente a Torino negli anni novanta del Seicento e intensamente operante per chiese cittadine.

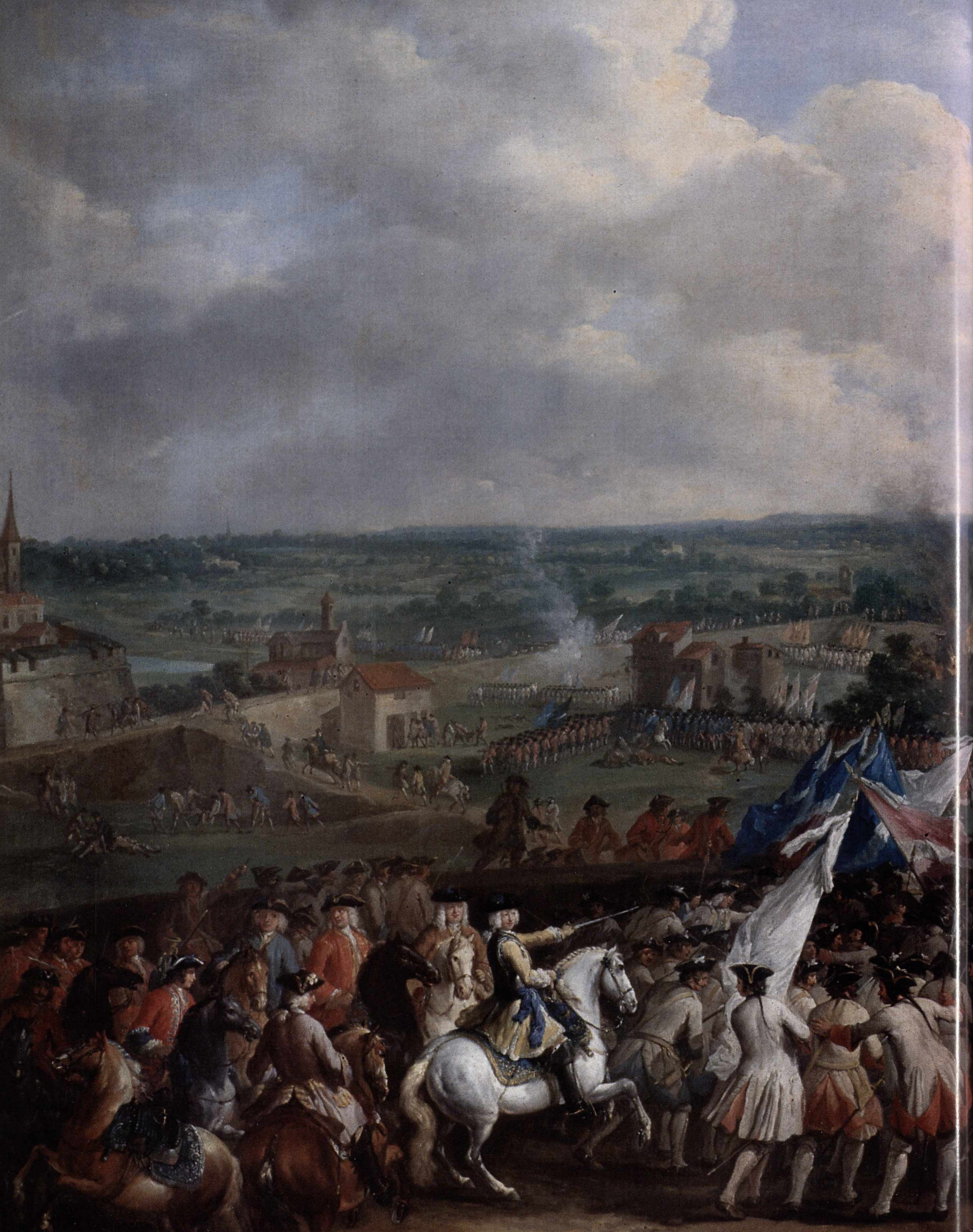
La tela, purtroppo notevolmente alterata nel passato da restauri impropri, presenta la stessa carica accesa di colore che caratterizza opere tarde del Taricco e una prossima tipologia nella trattazione dei panneggi. La composizione nel suo insieme denota maestria e sicurezza di tratto, nonché un debito notevole, sia verso Andrea Pozzo, sia in genere verso la pittura lombarda, dalla quale è ormai assodato che il Taricco abbia tratto motivi ispirativi.

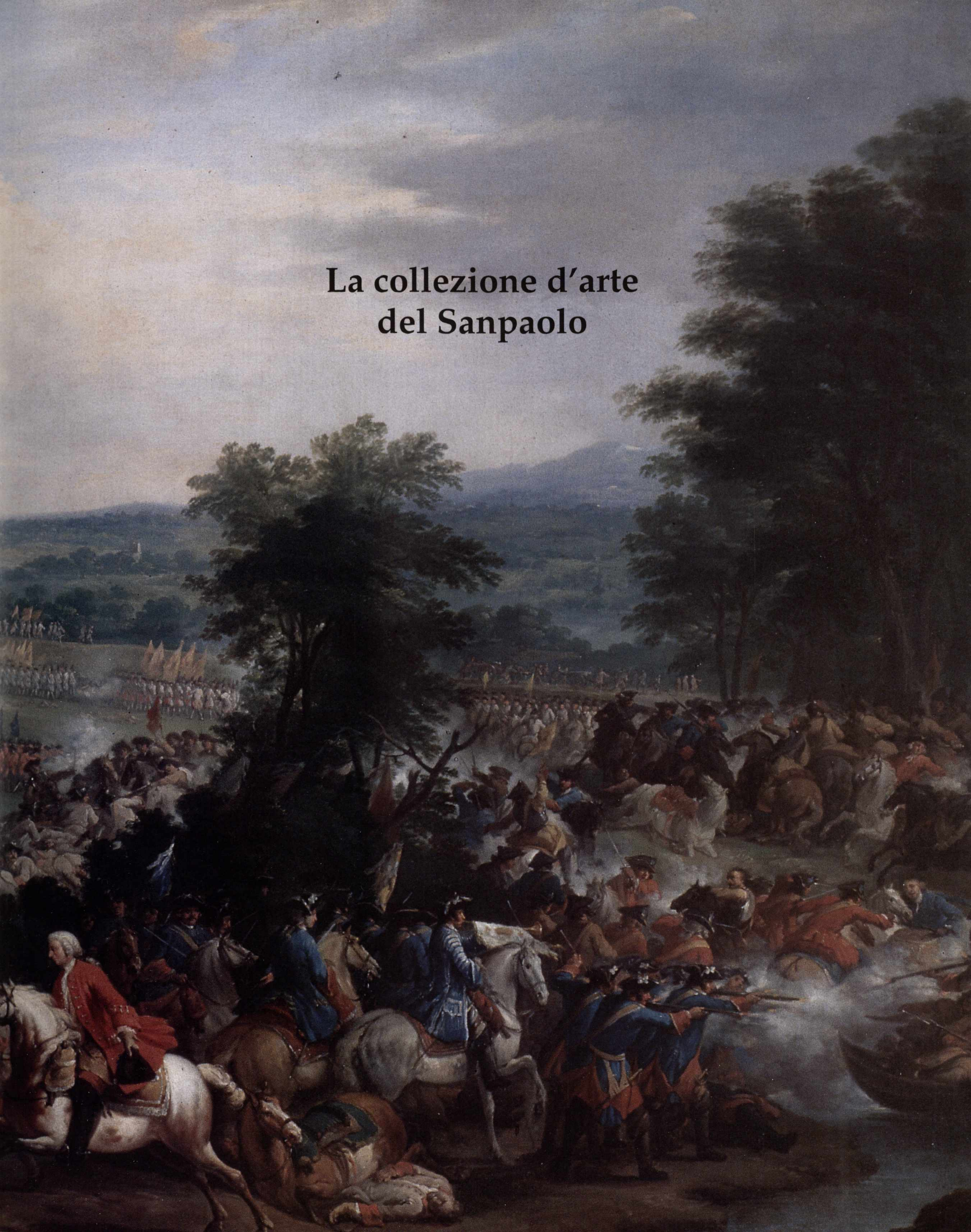
L'artista, la cui evoluzione appare oggi più leggibile alla luce delle recenti pubblicazioni, passa dalla giovanile, vivace e soda eleganza di forme e di disegno, propria delle opere degli anni settanta-ottanta del Seicento, a una progressiva cristallizzazione delle tipologie delle sue tele sacre, con uso sistematico di un codice di figurazioni spesso annegate in pesante retorica e diffusa ripetitività, probabilmente richiesta e apprezzata da una committenza in cerca di soluzioni artistico-religiose collaudate. Taricco però riscatta a volte la tetraggine di alcune opere tarde (in consonanza parallela e perfetta con Giovanni Bartolomeo Caravoglia) con l'apporto di minute invenzioni estrose: senza tuttavia sciogliersi dall'abbraccio pesante dell'ambiente socio-religioso torinese dell'ultimo trentennio del secolo, intensamente impegnato nell'applicazione integrale della Controriforma, in difficili congiunture politiche, nelle quali brillano poche fulgenti luci artistiche.

Lo stile del dipinto si connette strettamente con quanto noto delle opere tarde del pittore. In particolare, si lega alla tela raffigurante *Filippo di Savoia presentato alla Vergine* della cappella del secondo piano di Palazzo Reale a Torino e alla *Presentazione di Maria al tempio* della chiesa di San Pietro di Savigliano: entrambi i lavori si collocano infatti fra 1699 e 1700. Stretto anche il collegamento con le quattro tele degli *Evangelisti* recentemente riemerse dal mercato antiquario. L'opera della Compagnia si carica del fascino corrusco e cupo dell'ambiente cui era destinata: alla luce inquieta delle candele doveva infatti brillare di luce propria la cromìa ricca e carica di accensioni vellutate di rubini e trasparenze di lacche brune e rosse.

BIBLIOGRAFIA
L. TAMBURINI, *L'oratorio di San Paolo in Torino*, in "Studi piemontesi", 1982.


SANCTI
PER FIDEM
VICERVNT
REGNA,
OPERATI
SVNT
IVSTITI
IAM





La collezione d'arte del Sanpaolo

Bronzista romano di epoca giulio-claudia

Testa virile

Bronzo dorato, h cm 29
Inv. 410

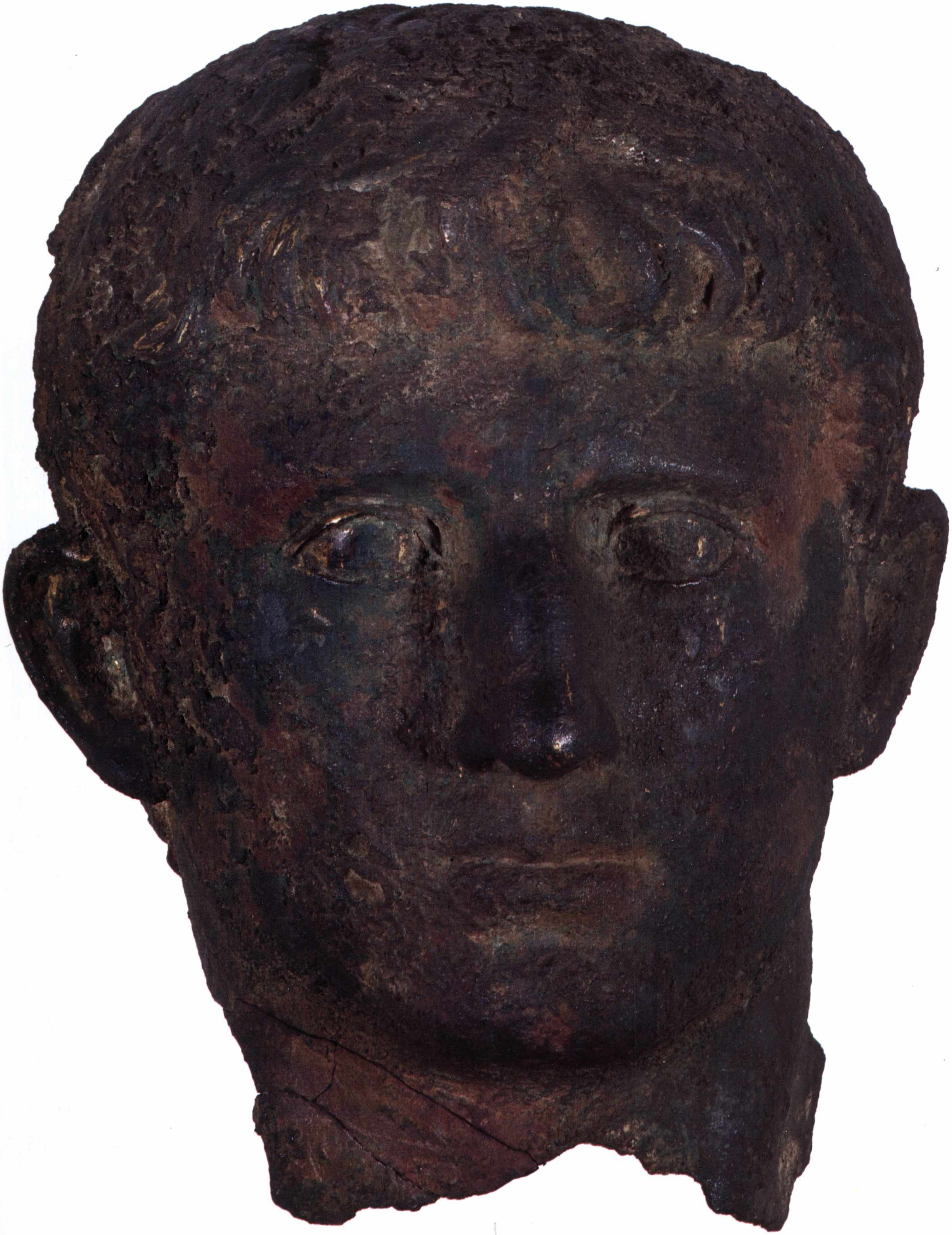
La testa virile in bronzo cavo, di dimensioni appena un poco maggiori del naturale e del peso di sei chilogrammi, è reperto archeologico fra i più significativi della storia romana in Piemonte; il soggetto è raffigurato in età giovanile e, secondo la tradizione romana, non porta la barba. I capelli, abbondanti, sono corti; un ricciolo a forbice scende al centro della fronte. L'atteggiamento è assorto e pensoso, con lo sguardo rivolto in avanti rispetto all'orientamento del collo; non conosciamo quale fosse l'atteggiamento del busto.

Le labbra sono sottili, il naso è leggermente aquilino e gli zigomi asimmetrici: segno della ricerca di un effetto espressivo che doveva risultare particolarmente accentuato in base alla collocazione cui la statua era destinata. La superficie bronzea reca tracce di doratura.

Il pezzo è indissolubilmente legato alla storia dell'istituto bancario torinese: venne infatti ritrovato nell'agosto del 1899, durante i lavori di scavo per la costruzione del cortile della antica sede dell'allora Istituto delle Opere Pie di San Paolo, in un pozzo di età romana venuto alla luce in un isolato del cuore di Torino compreso nell'area sita tra gli antichi *decumani* e *cardines*, attualmente delineabili fra le vie Barbaroux, Monte di Pietà, Botero e San Francesco d'Assisi. La statua fu distrutta forse già in età romana e la testa pone dubbi e difficoltà circa l'individuazione del personaggio. L'iniziale identificazione come ritratto di Augusto fu subito scartata, in quanto contrastante con l'ipotesi che la statua fosse stata distrutta già anticamente a seguito di una possibile *damnatio memoriae* del personaggio rappresentato. Alcuni confronti con altri ritratti consentirono agli esperti di concludere che si potesse trattare di un esponente della *gens* giulio-claudia, forse Druso Seniore; più recentemente è parso invece si trattasse di Druso Minore, le cui fattezze ricorderebbero quelle della madre Vipsania; ipotesi rinforzata dal fatto che a quest'ultimo, figlio di Tiberio, toccò effettivamente la *damnatio memoriae*, dopo la morte per avvelenamento nel 23 d. C., ad opera forse del prefetto del pretorio Seiano. Una statua dedicata a Druso, nella zona dove con buone probabilità era ubicato il *Forum* di Augusta Taurinorum, è apparsa plausibile non solo perché luogo nel quale di consuetudine sorgevano le statue in bronzo dorato della famiglia imperiale, ma anche perché era ancora molto recente la vittoria di Druso sulle legioni di Pannonia ribellatesi al potere centrale. Nella difficile questione della identificazione del personaggio permane comunque forte uniformità di giudizio da parte degli esperti nel ritenere l'opera come pregevole originale dell'epoca imperiale giulio-claudia. La testa, fusa in bronzo, è stilisticamente prossima a quella detta di "*Agrippa*", conservata anticamente a Susa (non lontano da Torino), e oggi al Metropolitan Museum di New York; altri raffronti possibili sono stati proposti con un ritratto bronzeo, anch'esso di epoca giulio-claudia, ritrovato a Roma nell'alveo del Tevere presso Ponte Sisto, e anche con una testa marmorea conservata a Providence, nella Rhode Island School of design. Sul problema è tornata, di recente, Liliana Mercando, che concorda sul fatto che la statua possa raffigurare un principe della dinastia giulio-claudia, probabilmente proprio Druso Maggiore. La studiosa afferma che il ritratto "*ricavato da una matrice piuttosto stanca, si presenta nel prospetto piatto e generalizzato*"; a suo parere è pertanto più significativo il profilo "*che può essere confrontato con alcuni ritratti assegnati a Druso Maggiore*"; nella testa manca tuttavia "*il caratteristico arretramento del labbro inferiore, tipico dei Claudii, e tale scarso scrupolo iconografico ne conferma la genericità tipologica*". Anche alcuni particolari non usuali nell'iconografia di Druso Maggiore, come la frangia di capelli con taglio orizzontale sulla fronte, potrebbero essere chiariti "*dall'influenza dell'iconografia del figlio Claudio, alla cui epoca il bronzo dovrebbe riferirsi*".

Bibliografia

E. Ferrero, *Notizie degli scavi. Settembre 1901, Regione XI Transpadania*, in *Notizie degli scavi di antichità comunicate alla Reale Accademia dei Lincei*, Roma 1901, pp. 391-397; C. Carducci, *Arte romana in Piemonte*, Torino 1968, p. 128; A. Cifani, F. Monetti, *Il Palazzo dell'Istituto Bancario San Paolo di Torino e le sue collezioni d'arte*, Torino 1997, p. 54; *Archeologia in Piemonte*, II, *L'età romana*, a cura di L. Mercando, Torino 1998, pp. 314-315, con bibliografia.



Pittore di area adriatico-veneta attivo nella prima metà del XIV secolo

Storie del Battista

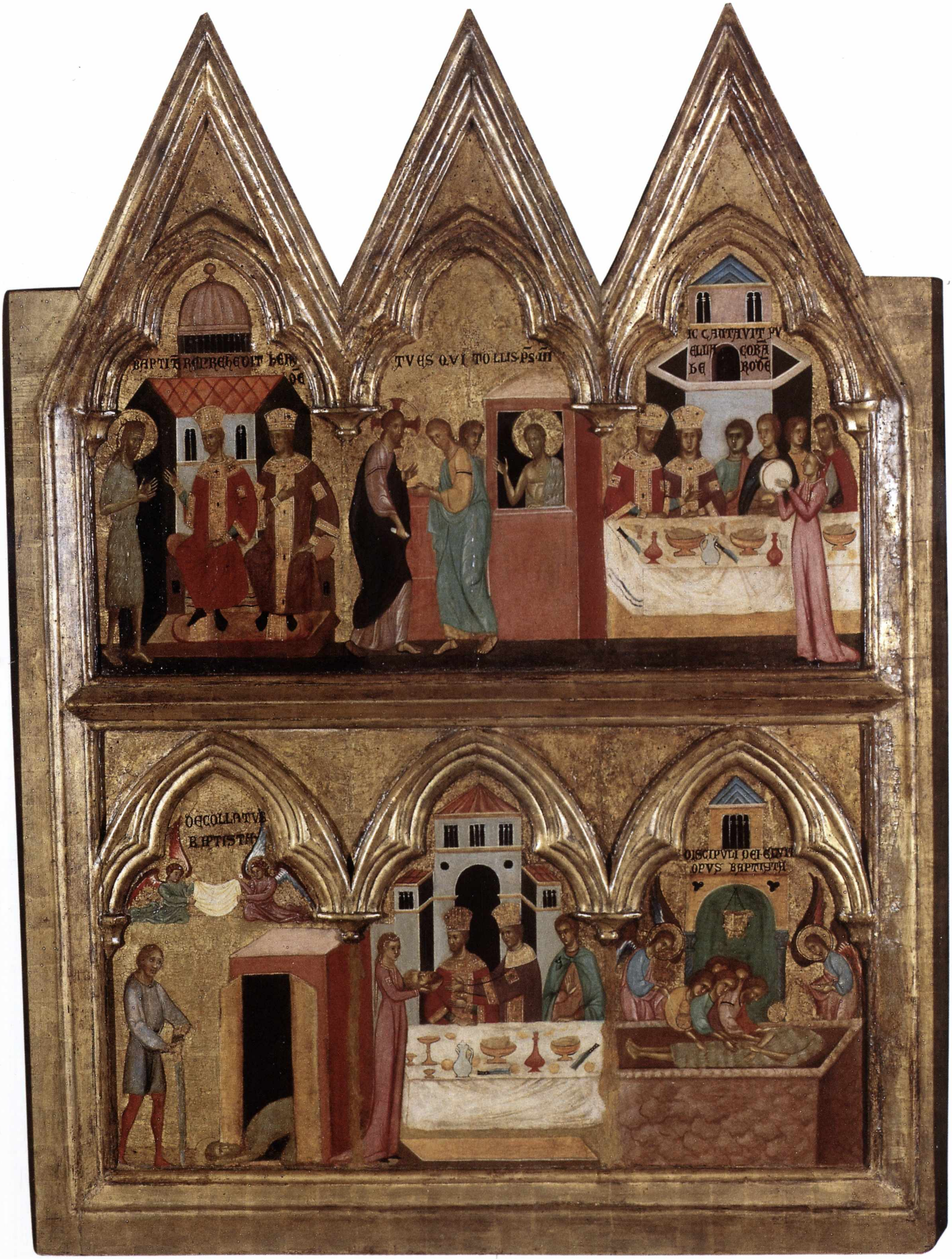
Prima metà del XIV secolo
Tempera su tavola, cm 130 × 88
Provenienza: acquisto sul mercato antiquario
Inv. 885

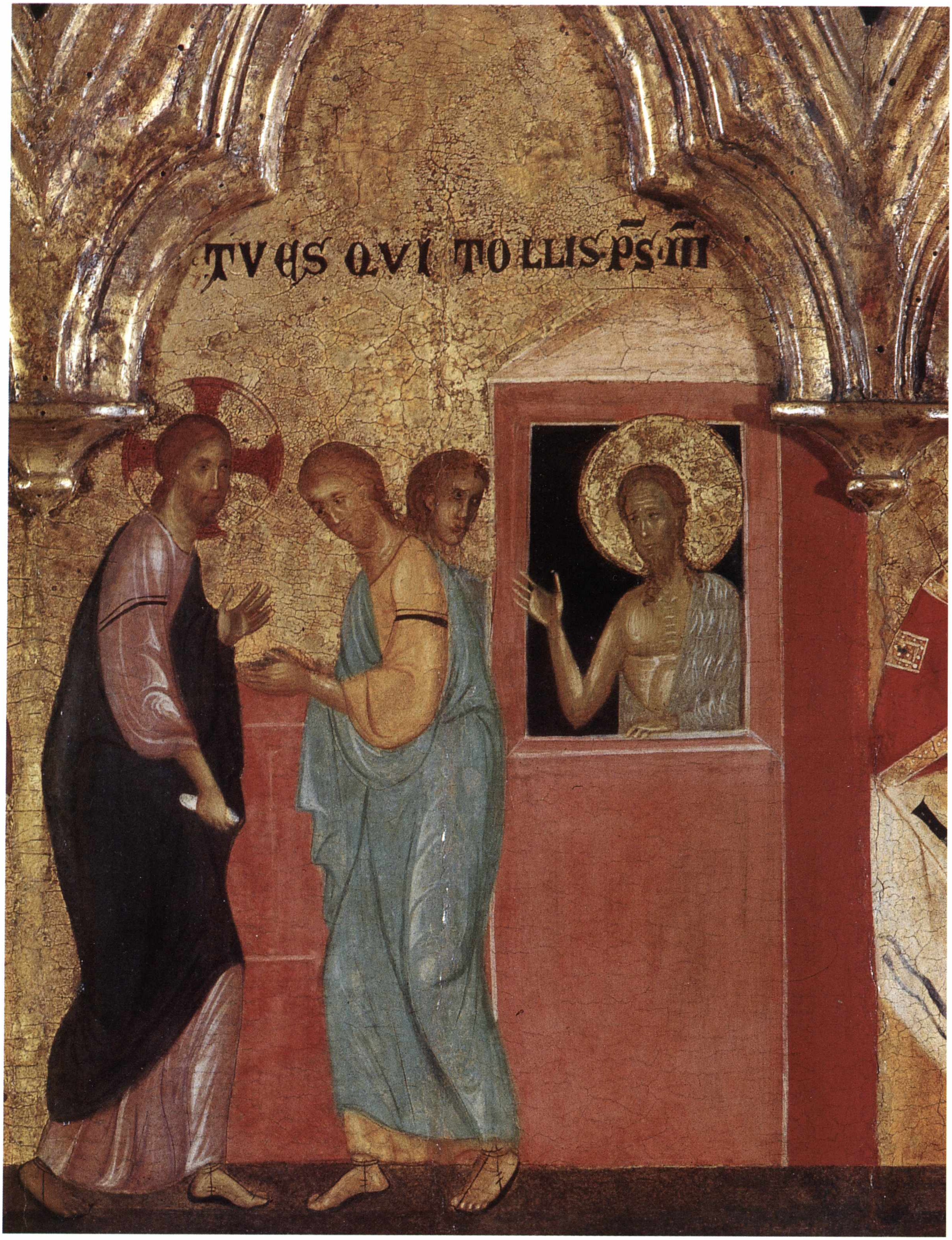
Il piccolo e prezioso polittico, con la parte superiore cuspidata, svolge su due fasce orizzontali storie della vita di san Giovanni Battista, espresse secondo la più classica trattazione evangelica. Nel registro superiore, il primo episodio raffigura Erode ed Erodiade che ricevono il Battista; segue la scena con il santo in prigione e Cristo vicino alla sua cella e poi quella della danza di Salomè. Nel registro inferiore si trovano: la decollazione del Battista, Salomè che ne reca la testa, e infine la sepoltura del Battista. L'opera è caratterizzata da un'attenta cura dei dettagli, che si esprime particolarmente nelle vesti minutamente indagate e in notazioni naturalistiche che comprendono descrizioni accurate delle stoviglie e degli apparati della mensa di Erode. Tutti gli episodi hanno per sfondo architetture a vivaci colori.

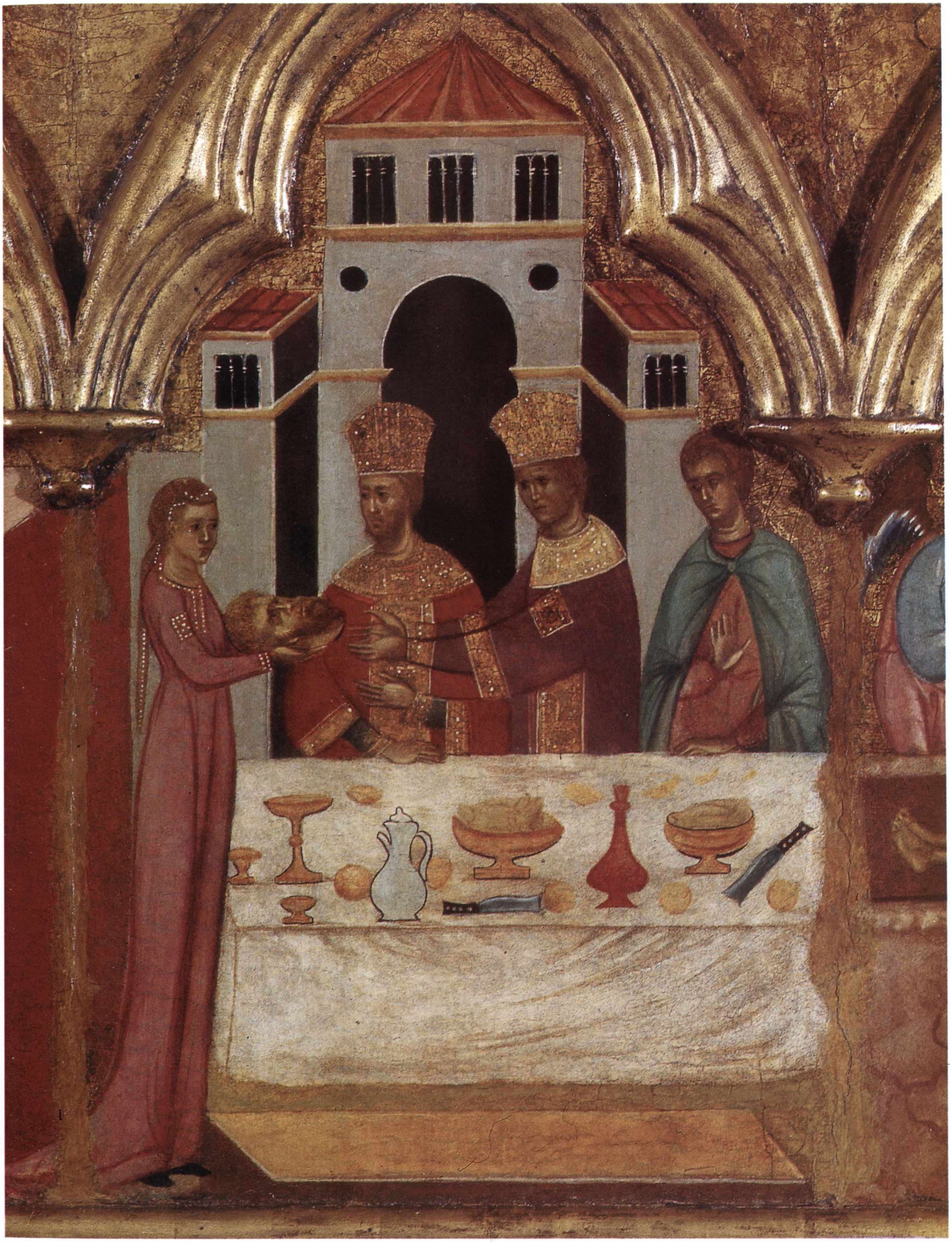
La tavola è nota e pubblicata sin dal 1949 dal Garrison, che la vide allora nella collezione Bacri a Parigi e la accostò in modo pertinente a un frammento di dossale della Galleria Nazionale dell'Umbria a Perugia, che presenta nella parte superiore la Madonna e il Bambino e in quella inferiore il Battesimo di Cristo: opera senza dubbio della stessa mano. Federico Zeri aveva suggerito verbalmente che si potesse trattare di elementi di uno stesso polittico di grandi dimensioni con al centro storie di Cristo; l'idea è stata ripresa da Miklòs Boskovits, che, pubblicando il dipinto nel 1973, l'ha ritenuto parte destra di un dossale al cui centro stava il pannello della Galleria di Perugia; secondo lo studioso anche la parte destra del dossale raffigurava storiette della vita di san Giovanni.

Come autore del polittico si è pensato a una personalità attiva in un centro minore della costa adriatica, forse della Dalmazia o dell'area mediterranea: un rappresentante di una scuola strettamente connessa sul piano stilistico all'arte veneziana del periodo, ove era prevalente la tradizione classicistica bizantina dell'età della dinastia paleologa (1259-1453). In tale ambito si sviluppa particolarmente, sia a Venezia che nei territori di sua influenza culturale, il gusto per la rappresentazione agiografica, con la raffigurazione di complesse scene tratte dalle vite dei santi; si assiste anche alla evoluzione delle composizioni e dei soggetti tradizionali, che tendono ad arricchirsi, proprio come nel caso di questo polittico, di particolari descrittivi e di personaggi secondari non sempre giustificati dai canoni iconografici. Da ieratiche le figure diventano a mano a mano più allungate e si muovono secondo complessi ritmi lineari, le gamme coloristiche si fanno più vive e una nuova morbidezza dei toni contribuisce a rendere i dipinti meno astratti e più naturalistici, sottolineando la ricchezza dei panneggi delle vesti, i particolari delle architetture e altri dettagli curiosi o decorativi. Il superamento delle limitazioni nel modo di comporre permette di evidenziare le situazioni con un'enfasi che vivacizza le espressioni, come nel caso del gesto di orrore del personaggio che assiste all'offerta della testa del Battista o del gruppo di devoti che sta seppellendo san Giovanni e che con atto riverente e patetico ne sfiora con la mano le spoglie. Il dipinto è databile ai primi decenni del Trecento ed è in buono stato di conservazione.

Bibliografia
E.B. Garrison, *Italian Romanesque Panel Painting*, Firenze 1949, p. 224, tav. 613; M. Boskovits, *Pittura Umbra e Marchigiana fra Medioevo e Rinascimento*, Firenze 1973, pp. 22, 41, 42, tavv. 67-68.


BAPTIſTA REPREHEDIT HERODE
TV ES QVI TOLLIS PS MI
IC CANTAVIT PVELLA CORAM HERODE
DECOLLATVS BAPTISTA
DISCIPVLI DEI EGVNT OPVS BAPTISTA


TV ES QVI TOLLIS·P̄S·III



Gerolamo Giovenone

(1490 circa - 1555)

Compianto sul Cristo morto con figura di committente

1520 circa
Olio su tavola, cm 143, 5 × 102
Provenienza: acquisto sul mercato antiquario
Inv. 862

Il dipinto presenta uno svolgimento narrativo ribaltato in primo piano, dove si accalca la folla dei personaggi: Cristo è sorretto da Giuseppe d'Arimatea, ai lati si trovano Giovanni Evangelista e la Vergine, unici personaggi ad avere il nimbo con il nome che li contraddistingue. Di profilo è raffigurato il donatore, in ginocchio con copricapo, caratterizzato come in un ritratto.

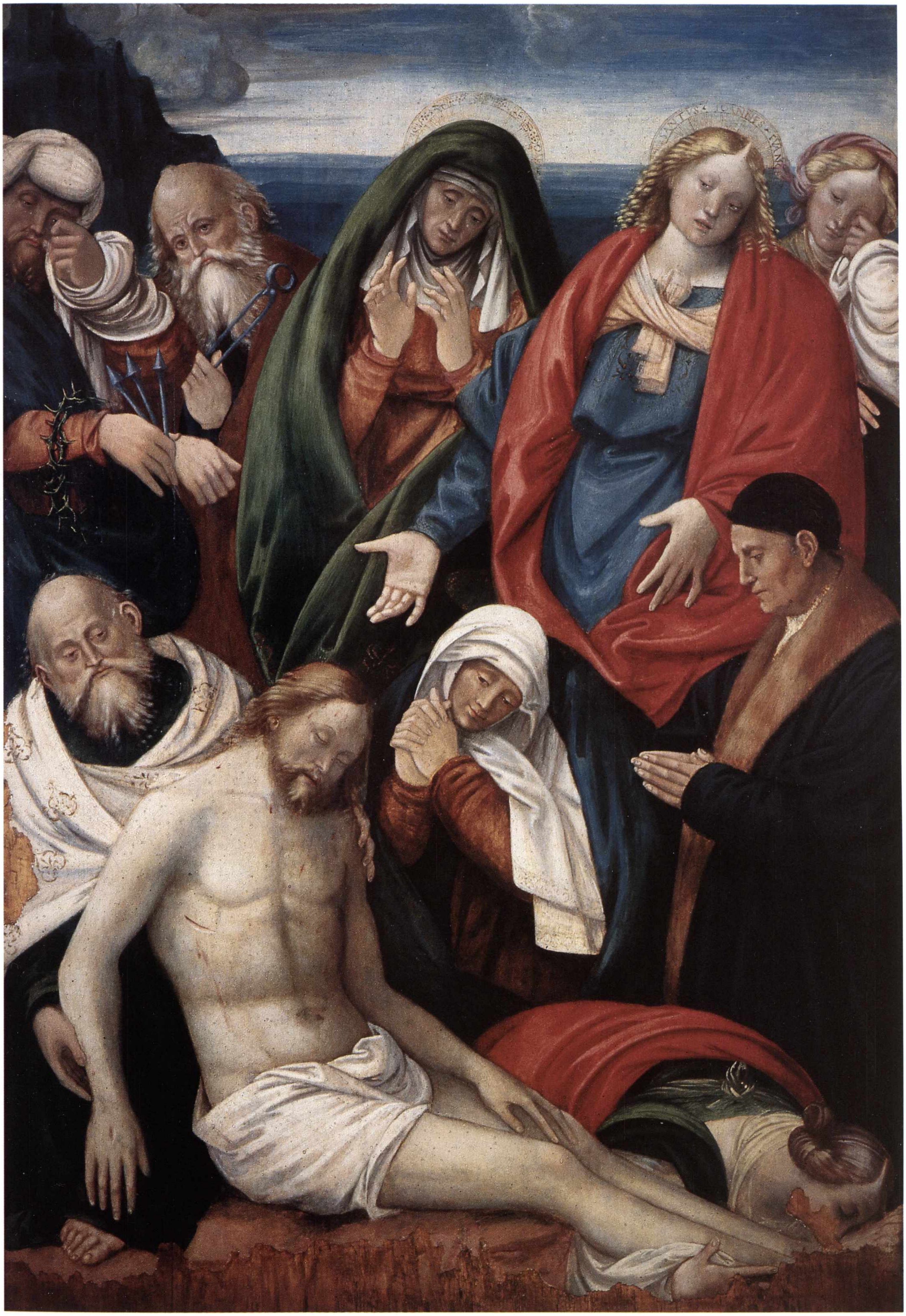
Il *Compianto sul Cristo morto* è lavoro giovanile del pittore vercellese Gerolamo Giovenone e si colloca in una fase critica della sua attività, quando l'artista, nel corso degli anni venti del Cinquecento, muta linguaggio espressivo, staccandosi dai modi di Defendente Ferrari per passare progressivamente a una pittura più aggiornata sulle novità rinascimentali padane, ricca di influssi da Gaudenzio Ferrari, soprattutto in riferimento agli affreschi della chiesa di Santa Maria delle Grazie di Varallo, che appaiono in manifesto rapporto con la scena del *Compianto*. La tavola si pone anche in stretta relazione di spunti compositivi con il monocromo del *Compianto sul Cristo morto* di Gaudenzio Ferrari del Museo Borgogna di Vercelli.

L'artista esprime nell'opera accenti di acceso patetismo e sa cogliere l'intensità espressiva del committente, ritratto in devota preghiera; nell'ambito della pittura del Giovenone si ritrovano analoghi ritratti di intensa qualità nei due devoti committenti dipinti nelle ante laterali del polittico delle domenicane di Trino Vercellese, e in quelli della *Pala Buronzo* della Pinacoteca Sabauda di Torino.

Per un confronto con opere giovanili di Giovenone si presenta particolarmente pertinente l'*Adorazione dei Magi* dell'Arcivescovado di Vercelli, datata agli anni venti del Cinquecento, nella quale sulla sinistra è raffigurata una figura d'uomo con turbante, molto simile a quella di Giuseppe d'Arimatea. La tavola di Vercelli denuncia inoltre identica impostazione di composizione, con figure ribaltate in primo piano e con un sobrio sfondo paesaggistico a fare da quinta; da rilevare la somiglianza stilistica dei panneggi carichi di ricche ed elaborate pieghe le cui creste accentuano gli effetti chiaroscurali.

BIBLIOGRAFIA

Dodici dipinti piemontesi di Alta epoca, catalogo della mostra, Torino 1985, scheda n. 9; M. ROSCI, *Maestri al vento transalpino*, in "La Stampa", a. 119, n. 264, 28 novembre 1985; A. CIFANI, F. MONETTI, *Il Palazzo dell'Istituto Bancario San Paolo di Torino e le sue collezioni d'arte*, Torino 1997, p. 24.


SANTVS · IOANNES · EVANG

Gandolfino da Roreto

(notizie fra il 1493 e il 1518)

Sant'Eulalia di Spagna, vergine e martire

1500-05
Tempera su tavola, cm 65 × 41,5
Provenienza: acquisto sul mercato antiquario
Inv. 891

La poetica storia di sant'Eulalia da Mérida è narrata da Prudenzio, che ne ricorda il martirio sotto Massimiano imperatore. Anche in morte la martire non rinunciò alla sua fede. I presenti all'agonia di Eulalia videro la sua anima esalare sotto forma di una bianca colomba, divenuta nel tempo il suo attributo iconografico. Il culto di Eulalia, molto vivo nella Spagna, non è particolarmente diffuso in Italia; Asti è uno dei pochi centri nei quali è testimoniato e dove si conservavano reliquie della santa.

La tavola è opera appunto di un maestro del rinascimento astigiano, Gandolfino da Roreto, figura di primo piano nell'ambito della cultura figurativa piemontese fra Quattrocento e Cinquecento.

Testimonianza significativa della varietà di spunti culturali del raro e sofisticato pittore, la tavola presenta motivi ispirativi diversi. Vi compaiono, ad esempio, influssi della pittura tardoquattrocentesca ligure-piemontese, con un evidente rapporto stilistico con Ludovico Brea, le cui opere erano conosciute da Gandolfino che lavorò lungamente anche in Liguria; sono presenti anche riferimenti alle novità promosse in ambito lombardo da Bernardo Zenale, e non mancano, infine, legami con la coeva pittura cremonese, soprattutto con quella di Boccaccio Boccaccino. Il particolare della tenda rossa appoggiata sull'asticella è invece un elemento di importazione veneta, conosciuto da Gandolfino forse proprio tramite il Boccaccino.

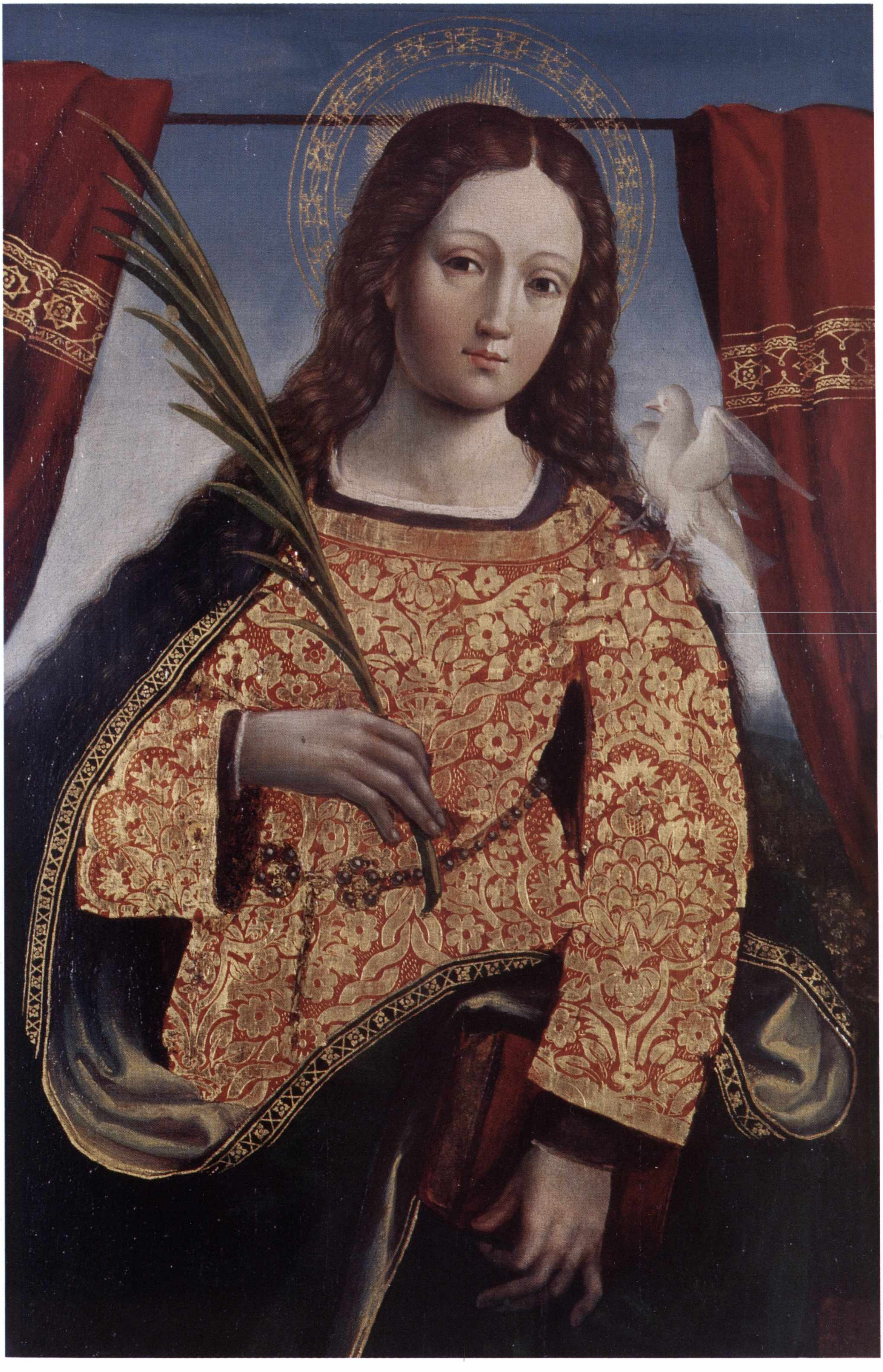
Il dipinto, proveniente dalla collezione Poulton-Nicholson, è passato in asta a Berlino nel 1927 come opera di scuola umbro-fiorentina. In seguito è stato ancora sul mercato antiquario ed è pervenuto all'Istituto nel 1987.

La critica ha collocato l'opera verso i primissimi anni del Cinquecento. Realizzata forse per la chiesa di Sant'Eulalia di Asti, doveva costituire la parte superiore di un grande polittico, del quale apparvero altri frammenti all'asta berlinese del 1927.

Numerosi sono i riferimenti stilistici a opere datate dell'artista; ricordiamo, ad esempio, il frammento di *Madonna con il Bambino e gli angeli musicanti*, oggi alla Fondazione della Cassa di Risparmio di Asti, nella quale la figura della Vergine appare quasi identica a quella di Eulalia; la Madonna per la chiesa di Santa Maria della Visitazione di Milano (1500), in cui è percepibile un'identità morfologica tra il viso della Vergine e quello della sant'Eulalia; e ancora la tavola della *Santa parentela* per il duomo di Asti, datata 1501. Recentemente è stata posta anche in stretta connessione con la tavola raffigurante i santi Stefano e Antonio da Padova del Museo Civico di Torino ed è stata sottolineata l'omogeneità stilistica fra le due opere, in cui appaiono identiche le strutture volumetriche delle figure e l'intensità degli sguardi.

Bibliografia

L. Vertova, *On Gandolfino*, in "The Burlington Magazine", 1985, n. 992, p. 803; R. Passoni, *Gandolfino da Roreto*, in *Antichi Maestri Pittori, opere dal 1350-1520*, catalogo della mostra, Torino 1987, scheda 17; A. Cifani, F. Monetti, *Il Palazzo dell'Istituto Bancario San Paolo di Torino e le sue collezioni d'arte*, Torino 1997, p. 23; S. Baiocco, R. Bordone, G. Donato, *Gandolfino da Roreto e il rinascimento nel Piemonte meridionale*, Torino 1998, pp. 157, 213, 317, con bibliografia.



Gandolfino da Roreto

(notizie fra il 1493 e il 1518)

Storie di san Biagio vescovo di Sebaste

1500-05
Tempera su tavola, cm 24 × 69
Provenienza: acquisto sul mercato antiquario
Inv. 910

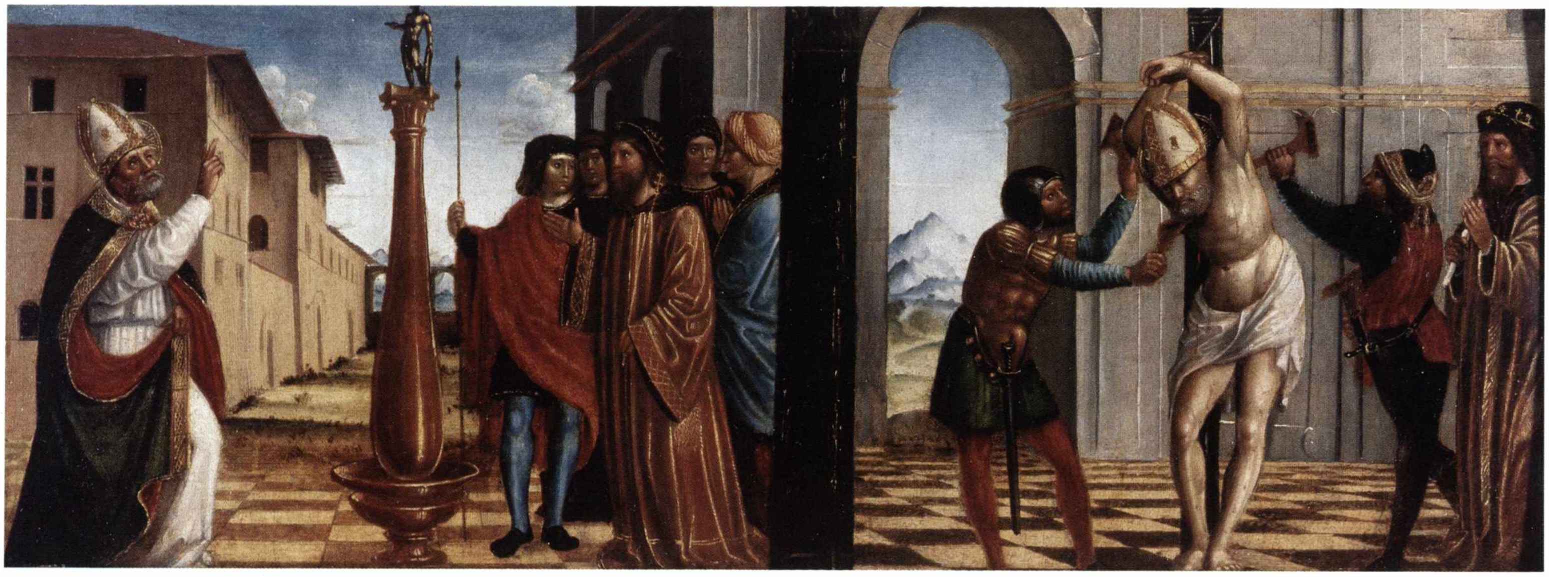
La tavola, frammento di predella di polittico, raffigura due episodi della vita di san Biagio, venerato vescovo di Sebaste in Cappadocia, narrati secondo il racconto di Jacopo da Varazze nella *Legenda aurea*. Il primo rappresenta il santo in abiti vescovili di fronte al governatore, nell'atto di rifiutare l'adorazione degli dei; il secondo narra il suo martirio.

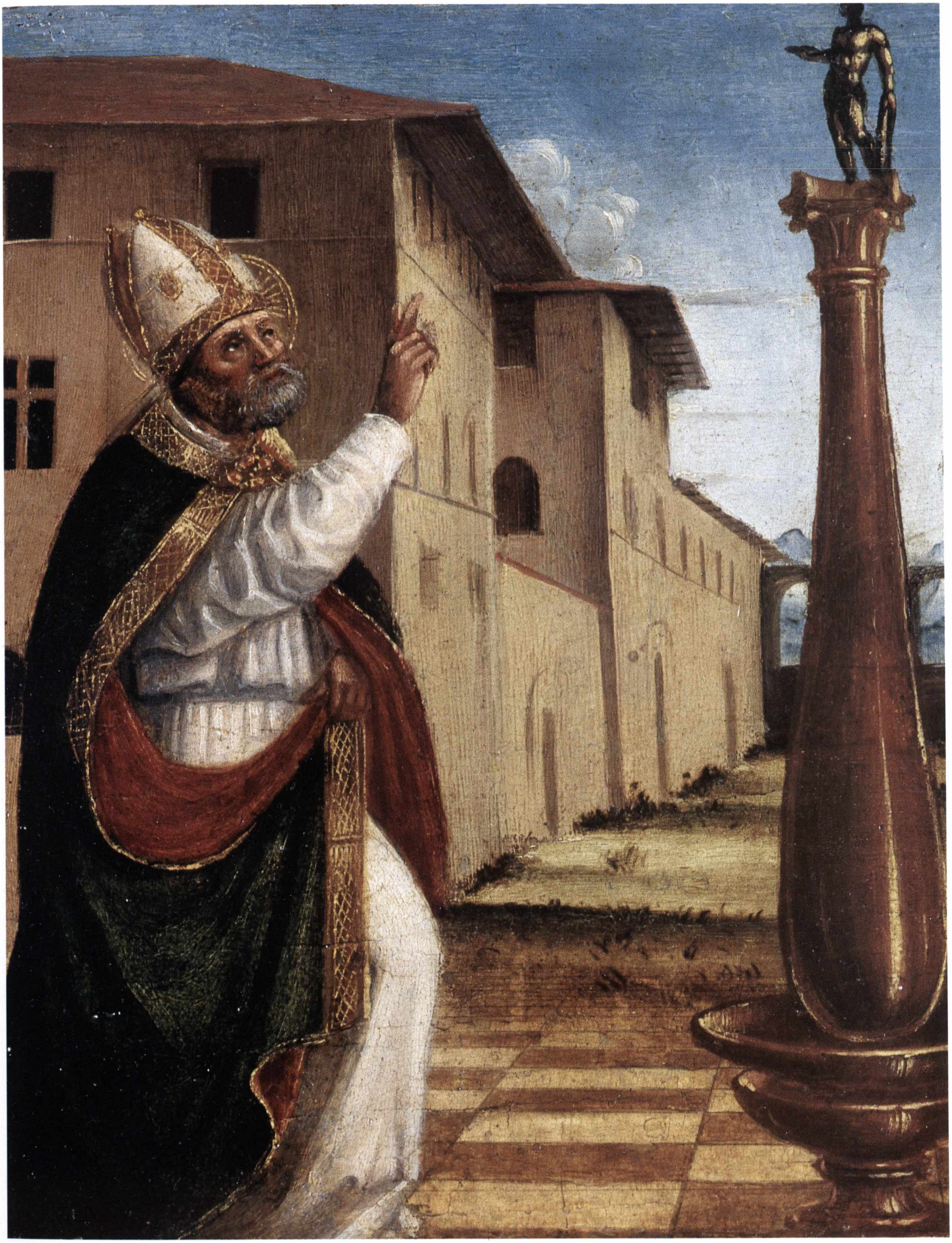
Proveniente dal mercato antiquario, la tavola è giunta nelle collezioni dell'Istituto nel 1988.

La critica ritiene che possa aver fatto parte del grande polittico realizzato nel 1501 da Gandolfino per il duomo di Asti, dove san Biagio era titolare di un altare insieme con san Gerolamo. Il polittico fu purtroppo smontato alla fine del Seicento e reinserito parzialmente in un nuovo fastoso altare ligneo dorato di gusto barocco. Si è supposto che in tale occasione le storie del santo possano essere state eliminate poiché non più collocabili nella nuova struttura. In seguito le tavolette avrebbero iniziato un percorso storico ancora oscuro durante il quale sarebbero state anche smembrate: alla completezza della composizione della predella e della sequenza delle vicende pare infatti mancare una scena sulla sinistra.

Le *Storie di san Biagio*, datate stilisticamente fra 1500 e 1505, per via della definizione delle architetture dello sfondo e dei costumi, costituiscono una preziosa testimonianza storica per Asti: le case dello sfondo corrispondono infatti a quelle rinascimentali della città, di cui sopravvivono alcuni esempi nei palazzi Mazzola e Malabaila; semplici di struttura, denotano l'influsso del primo rinascimento lombardo e hanno come motivo decorativo fasce di fregi in cotto attorno alle finestre e fasce in cotto che fungono da marcapiani. Le vesti dei personaggi, attentamente descritte, appaiono poi ispirate alla moda del tempo in area lombarda: il governatore indossa una lunga zimarra di pesante stoffa serica filata in oro, mentre alcuni dei presenti vestono farsetti e calze-brache. La critica ha, inoltre, evidenziato riferimenti di gusto classicheggiante, soprattutto nella colonna con l'idolo della prima scena, che potrebbe derivare da un'idea del Bramante trascritta in una incisione realizzata dallo stampatore Bernardino Prevedari nel 1481.

BIBLIOGRAFIA
G. ROMANO, *Una pala del '500 per Asti*, in *Archivi e cultura ad Asti*, 1971, pp. 53 ss.; *Gandolfino da Roreto in Asti e in Piemonte*, Asti 1988; JACOPO DA VARAZZE, *Legenda aurea*, Torino 1995, pp. 209-212; S. BAIOCCO, R. BORDONE, G. DONATO, *Gandolfino da Roreto e il rinascimento nel Piemonte meridionale*, Torino 1998, p. 316, con bibliografia.





Andrea Piccinelli detto Andrea del Brescianino

(notizie fra il 1506 e il 1525)

Madonna con il Bambino e san Giovannino

1520 circa
Olio su tavola, cm 84 × 64
Provenienza: acquisto sul mercato antiquario
Inv. 927

La composizione rimanda, come spesso in Brescianino, a celebri prototipi raffaelleschi: in questo caso alla *Madonna di Loreto*, già in Santa Maria del Popolo a Roma, e alla *Madonna del diadema*, già nella collezione di Baltazar Phélipeaux, signore de La Vrillière e ora al Louvre. Dalla prima derivano la posizione del Bambino addormentato, appena più eretta per via dell'alto cuscino, e la figura del san Giovannino che quasi porge l'identico profilo. Dal secondo dipinto viene il braccio piegato della Madonna e il suo volto chino di tre quarti, con espressione assorta e sorriso appena accennato. Non è improbabile che il pittore conoscesse le due opere tramite qualcuna delle molte derivazioni, che, come noto, vi erano a Firenze.

Della stessa composizione del Brescianino si conoscono più versioni. Una, pressoché identica con l'aggiunta di san Giuseppe e di santa Elisabetta, è transitata sul mercato antiquario a New York nel 1981; un'altra, prossima per composizione e proveniente anch'essa dalla collezione Butterfield, è stata venduta a Londra nel 1986. Una parziale ripresa si riscontra anche nella *Sacra Famiglia con un angelo* di Brescia. Il dipinto dell'Istituto, proveniente dal mercato antiquario, fu lungamente in Inghilterra nella collezione Butterfield, a Cliffe Castle, Keighley, Yorkshire.

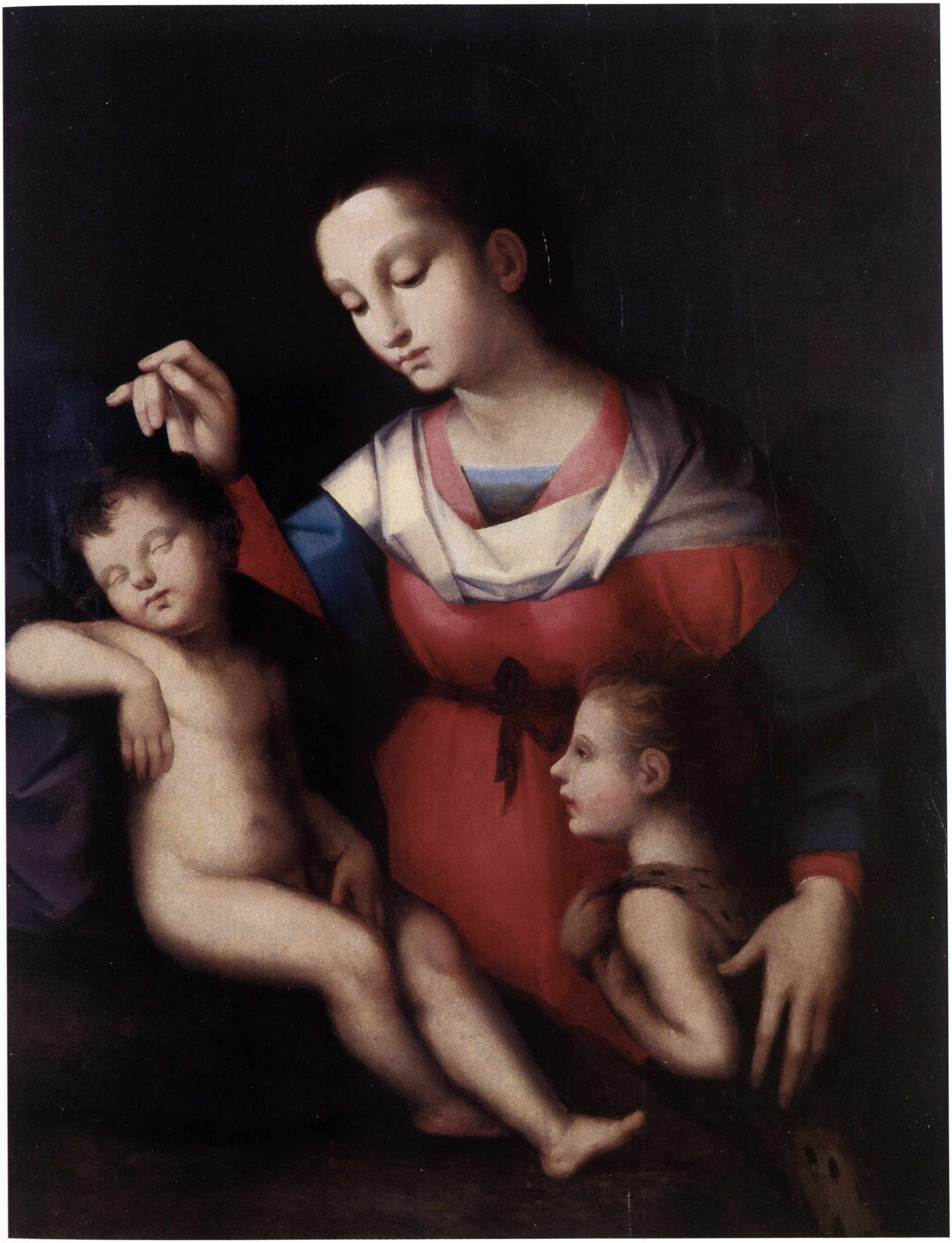
L'opera, semplice e composta, offre i caratteri peculiari della pittura dell'artista, delicato interprete del classicismo rinascimentale italiano e insieme attento traduttore del linguaggio del manierismo toscano, dal quale deriva le figure allungate e i contorni abilmente sfumati in morbide ombre.

La tavola denuncia le caratteristiche dello stile maturo del Brescianino, che si affermano a partire dagli anni venti, in concomitanza con l'avvio della produzione di ritratti: le carni del Bambino Gesù sono teneramente modellate, i particolari curati, i colori a gamme digradanti.

Tra le molte tavole di Madonne con Bambino e altri soggetti della Sacra Famiglia, si segnala il tondo con *Madonna e Bambino, santa Caterina e san Girolamo*, già nei depositi della Galleria dell'Accademia a Firenze: anche qui, nella santa Caterina, è presente il profilo dolce del san Giovannino di questa tavola e sul corpo nudo del Bambino lo stesso gioco di ombre lisce che quasi lo cingono.

BIBLIOGRAFIA

Dipinti antichi, catalogo della vendita Sotheby's, Firenze, 20 ottobre 1977, lotto 54; *Catalogo Caretto Gallerie*, Torino 1987, scheda 2.



Jacopo Fallaro

(attivo a Venezia verso la metà del XVI secolo)

Papa Urbano V consegna l'abito dei gesuati al beato Giovanni Colombini e al beato Francesco Vincenti

1545-1550
Olio su tela, cm 249 × 211
Provenienza: acquisto sul mercato antiquario, già nella chiesa dei gesuati di Venezia
Inv. 11356

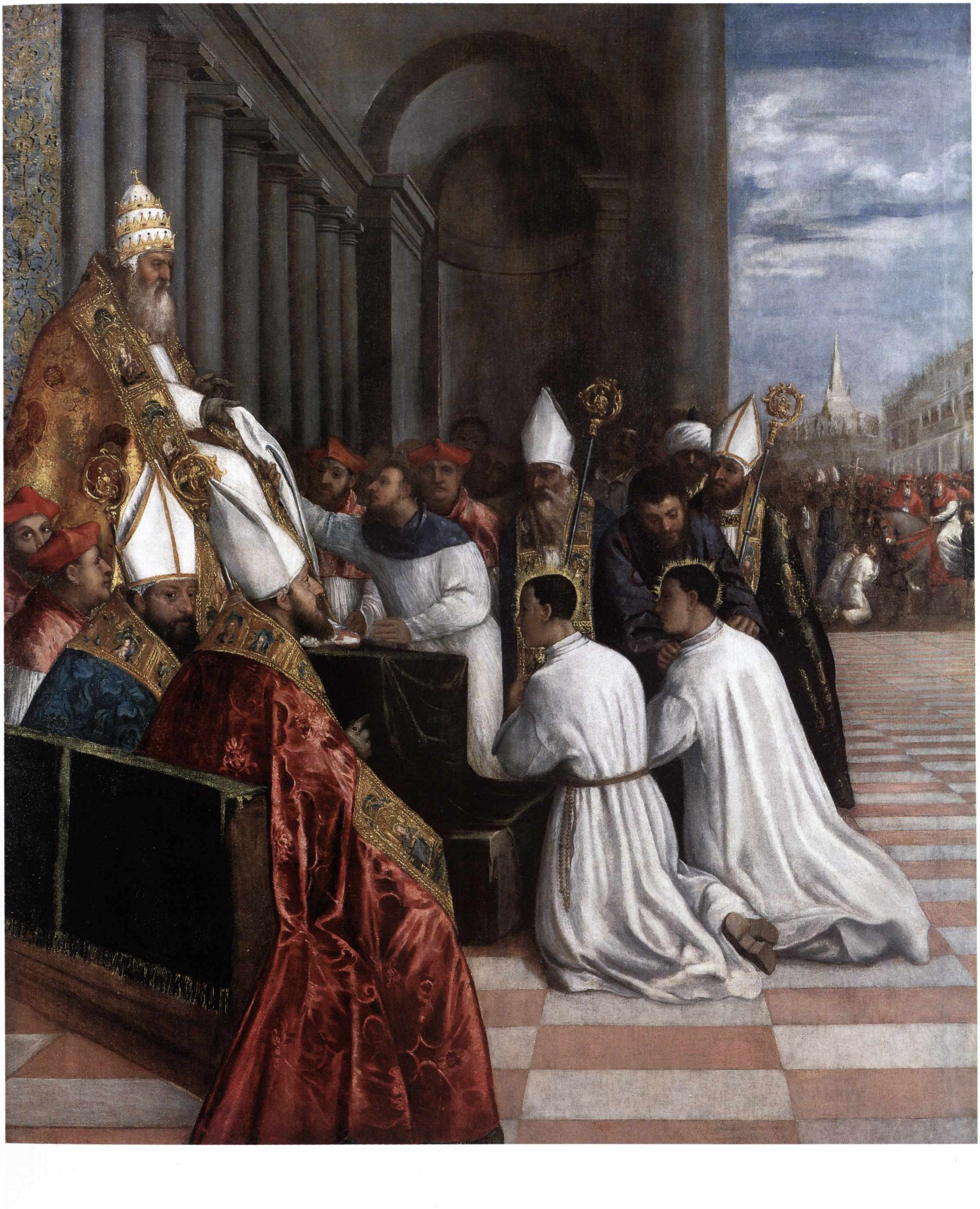
Il dipinto rappresenta una precisa scena storica, legata alle singolari vicende umane del beato e mistico senese Giovanni Colombini (1305-1367), fondatore dell'ordine dei gesuati. Il beato, in predicazione per le città toscane, venne a conoscenza che Urbano V, di ritorno da Avignone, aveva deciso di fermarsi a Viterbo, sbarcando nel porto di Corneto il 4 giugno 1367. Il beato, insieme al fedele compagno Francesco Vincenti, andò incontro al papa per rendergli omaggio e il papa lo ricevette in udienza, approvò il genere di vita condotto dal Colombini e dai suoi seguaci, li fece rivestire a sue spese con tunica bianca e manto scuro, e diede loro per protettore il cardinale di Avignone, suo fratello. L'episodio è raffigurato nella tela, con il papa Urbano V in primo piano, alto sul piccolo palco, circondato dalla fastosa cerchia di cardinali e curiali, nell'atto di donare al beato Colombini e a Francesco Vincenti le vesti del nuovo ordine dei gesuati.

La storia del quadro, portella dell'organo della chiesa dei gesuati di Venezia dedicata a San Girolamo e alla Visitazione della Vergine, è in parte nota. Nel 1543 l'organo non era ancora costruito e i gesuati richiedevano un contributo alla Scuola della Carità per realizzarlo. Vasari nella *Descrizione dell'opere di Iacopo Sansavino scultore Fiorentino* (pp. 177-198) delle *Vite* del 1550-58 lo descrive come già presente in chiesa e lo attribuisce con precisione: "*È anco pittore di assai buon nome in Vinezia Iacopo Fallaro il quale ha nella chiesa degl'Ingesuati fatto ne' portegli dell'organo il beato Giovanni Colombini, che riceve in Concistoro l'abito del Papa, con buon numero di cardinali*". Le guide seguenti, tardive di oltre un secolo, a partire dal Boschini nel 1664, lo ricordano spesso attribuendolo a Tiziano o indicandolo di area tizianesca. Fra Sei e Settecento il quadro viene spostato più volte; nel 1733 è descritto da Antonio Maria Zanetti come presente nel refettorio degli infermi della chiesa dei gesuati: "*Le portelle dell'organo rappresentanti quando Papa Urbano V diede l'abito della religione; opra di Tiziano*".

Il convento dei gesuati (passato ai domenicani nel 1669) fu soppresso nel 1810; il quadro fu trasportato nel deposito demaniale di San Lorenzo e poi in quello presso la chiesa della Salute (1812). In tale occasione la tela fu vista dal conoscitore Pietro Edwards che, pur trovandola in cattive condizioni, la destinò comunque all'Accademia di Belle Arti, ritenendola opera della vecchiaia di Tiziano; tuttavia non giunse mai all'Accademia e fu invece acquistata in modo illegale qualche mese dopo da Bortolo Adami. Passato il periodo napoleonico, l'acquisto del quadro originò un esposto all'Accademia, che nel 1829 diede il via a un processo che si concluse con l'assoluzione per prescrizione del reato nel 1839. La tela, libera ormai di circolare sul mercato, passò in seguito nelle mani di una serie di noti antiquari veneziani: Antonio Sanquirico prima e, nel 1848, Guglielmo De Bon. Mentre era presso il De Bon, fu vista da E. A. Cicogna, che la descrisse precisando che "*questo quadro formava già le portelle dell'organo della chiesa dei Gesuati. Dopo varie vicende, ristaurato, è ora* [febbraio 1848] *esposto in vendita presso il negoziante De Bon*". Il quadro passò in seguito nelle raccolte di Tranquillo Chiodo, dove è documentato nel 1879. Dopo il 1880 fu portato all'estero. Riapparve nel 1923, periziato da Theodor Frimmel come opera giovanile di Tiziano. Durante il corso del Novecento le perizie si sono moltiplicate, spesso anche a opera di importanti nomi della storia dell'arte italiana, che l'hanno generalmente voluto ritenere lavoro tizianesco. Recentemente il dipinto è giunto nelle collezioni dell'Istituto con una attribuzione dubitativa a Tiziano che oggi non appare sostenibile.

La tela, preziosa e significativa dal punto di vista storico, sul piano stilistico alterna invece parti di felice definizione ad altre più incerte, come non accade nelle opere originali di Tiziano. Molto bella, ad esempio, la figura del papa fra i vescovi ammantati con vesti di broccato cangiante in tonalità di lacca di garanza, azzurro cupo, giallo oro, a contrasto di bianchi di abbagliante candore; meno riuscite invece le figure del beato Colombini e del suo compagno, di resa incerta. Lo sfondo è costituito da un lato da una basilica colonnata chiusa da abside di forma semplice, dall'altro dalla scena del papa a cavallo fra la folla festante con il beato Colombini e Francesco Vincenti inginocchiati. L'architettura si ispira a quella sansoviniana ed evoca la forma e l'aspetto di piazza San Marco a Venezia.

Non vi sono attualmente ragioni per dubitare della attribuzione della tela a Jacopo Fallaro, così circostanziata da parte del Vasari, a lui contemporaneo; Vasari era sicuramente in grado di severare le fonti. Il fatto che del pittore sia rimasta poca, quasi nessuna documentazione (è citato solo una volta in un documento del

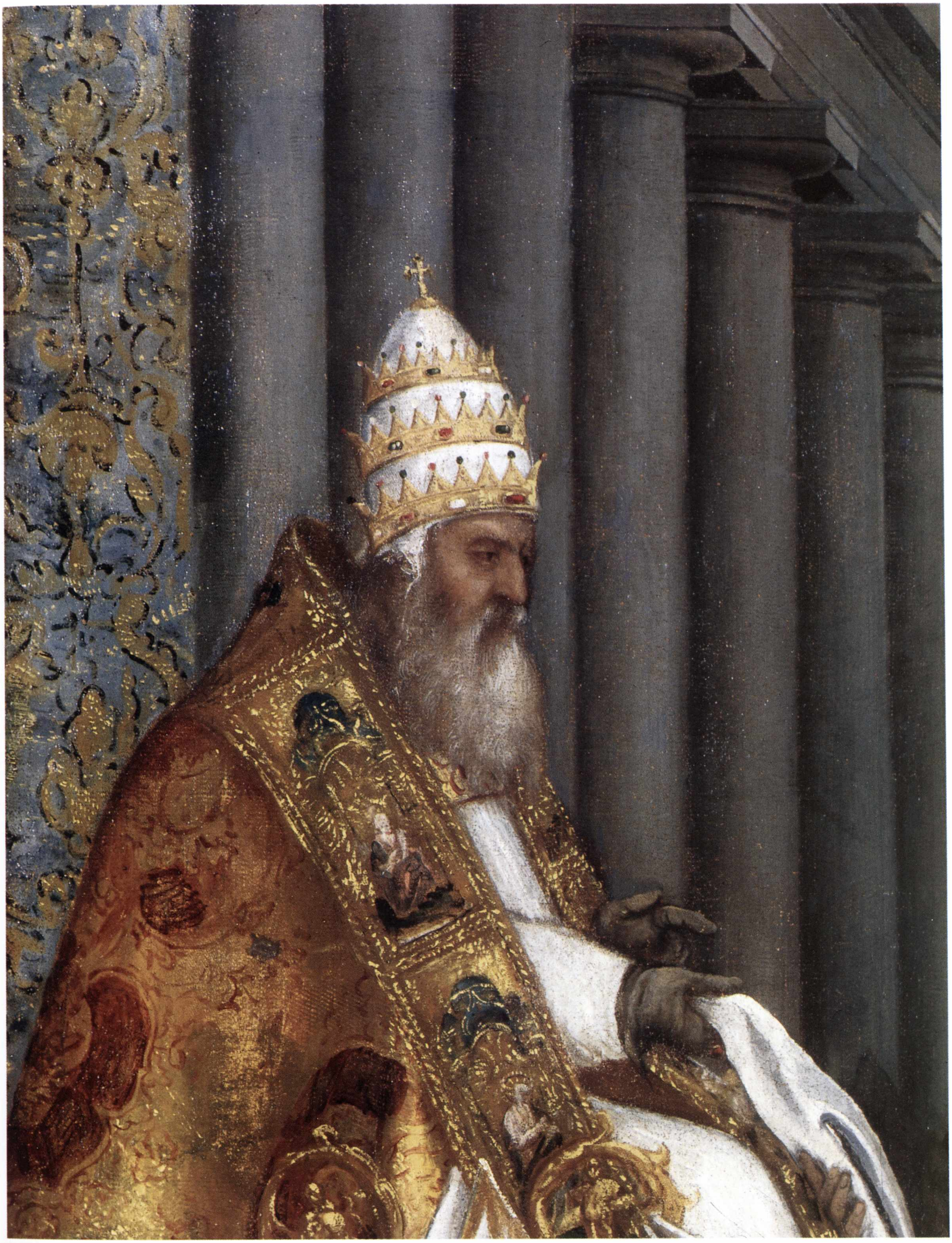


1547 e lo stesso archivio della Fondazione Giorgio Cini di Venezia ha di lui pochi dati) non può costituire certo problema; lo stile a tratti incerto dell'opera induce a evitare una attribuzione alta. Il Fallaro si muove nell'orbita tizianesca e più in generale della pittura veneziana del primo Cinquecento. Dimostra di conoscere bene opere giovanili di Tiziano: trasparente il rapporto con la tela del maestro cadorino datata fra 1506 e 1511 raffigurante *Jacopo Pesaro presentato da papa Alessandro VI a San Pietro* del Koninklijk Museum di Anversa, da cui deriva l'impostazione, l'ispirazione coloristica, il gusto cangiante dei manti di broccato del papa e dei vescovi; ma pure palesi sono le citazioni e i ricordi dell'*Annunciazione* di Treviso (dipinta prima del 1523) e della *Presentazione al Tempio* delle Gallerie dell'Accademia (1534-38). Alcune figure, interpretate con rigidezza schematica, richiamano infine influssi dall'ultimo Bellini.

La datazione dell'opera va situata fra l'epoca dell'esecuzione dell'organo, di cui era portella (subito dopo il 1543), e la pubblicazione dell'edizione delle *Vite* del Vasari fra il 1550 e il 1558; presumibilmente verso il 1545-50.

BIBLIOGRAFIA

GIORGIO VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, nelle redazioni del 1550 e 1558, testo a cura di R. BETTARINI, commento secolare a cura di P. BAROCCHI, vol. VI, Verona 1987, p. 198; M. BOSCHINI, *Le miniere della pittura*, Venezia 1664, p. 341; A.M. ZANETTI, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia*, Venezia 1733, p. 327; E.A. CICOGNA, *Saggio di bibliografia veneziana*, Venezia 1847; E. MUGNAINI, *Chiesa di Santa Maria del Rosario*, Pistoia 1937 (con dati d'archivio); G. VIO, *Organi ed organari*, in "Quaderni della parrocchia di Santa Maria del Rosario (vulgo Gesuati)", 2, 1980, pp. 32-35; *Mobili e dipinti antichi*, catalogo dell'Asta F. Semenzato,Venezia - Palazzo Giovannelli, ottobre 1991, lotto 180, con bibliografia con segnalazione di documenti d'archivio; A. NIERO, F. PEDROCCO, *Chiesa dei Gesuati arte e devozione*, Venezia 1994, p. 8.



Maarten de Vos e bottega

(1532-1603)

Alessandro e la famiglia di Dario

1575-1600
Olio su tela, cm 106 × 227
Provenienza: acquisto sul mercato antiquario
Inv. 941

Identificato dapprima come *Volumnia e Veturia condotte da Coriolano*, il dipinto raffigura invece *Alessandro e la famiglia di Dario*. È infatti rappresentata la giovane regina Statira, supplice davanti a un drappello di guerrieri: Alessandro appare distinto dagli altri guerrieri per via del ricco abbigliamento azzurro-oro con manto rosso e per un paggetto nero che gli regge il mantello. La scena si riferisce a un episodio della vita di Alessandro narrato da Plutarco: la moglie di Dario, Statira, dopo la sconfitta di Isso, chiese al condottiero pietà per sé, le figlie e la suocera ed egli concesse loro generosamente salvezza e libertà. Il fatto divenne leggendario simbolo di clemenza.

Durante il corso del Novecento la tela ha avuto una storia tormentata, in gran parte ricostruibile: sequestrata dai nazisti alla collezione di Leopold Wulson a Berlino, fu posta in vendita presso la casa d'aste Schulter di Amburgo il 26 novembre 1940. Fu acquistata dalla Kunsthalle di Amburgo, ove rimase esposta fino al 1953, quando l'antico proprietario riuscì a ottenerne la restituzione. Dopo la morte di Wulson, il quadro iniziò una serie di viaggi attraverso l'Europa: gli eredi lo vendettero a Berlino (Leo Spik) nel 1979 (lotto n. 412); passò poi nuovamente in asta presso Sotheby's a Londra il 4 aprile del 1984 (lotto n. 42), approdò infine a Torino presso un antiquario e, nel 1989, nelle collezioni dell'Istituto.

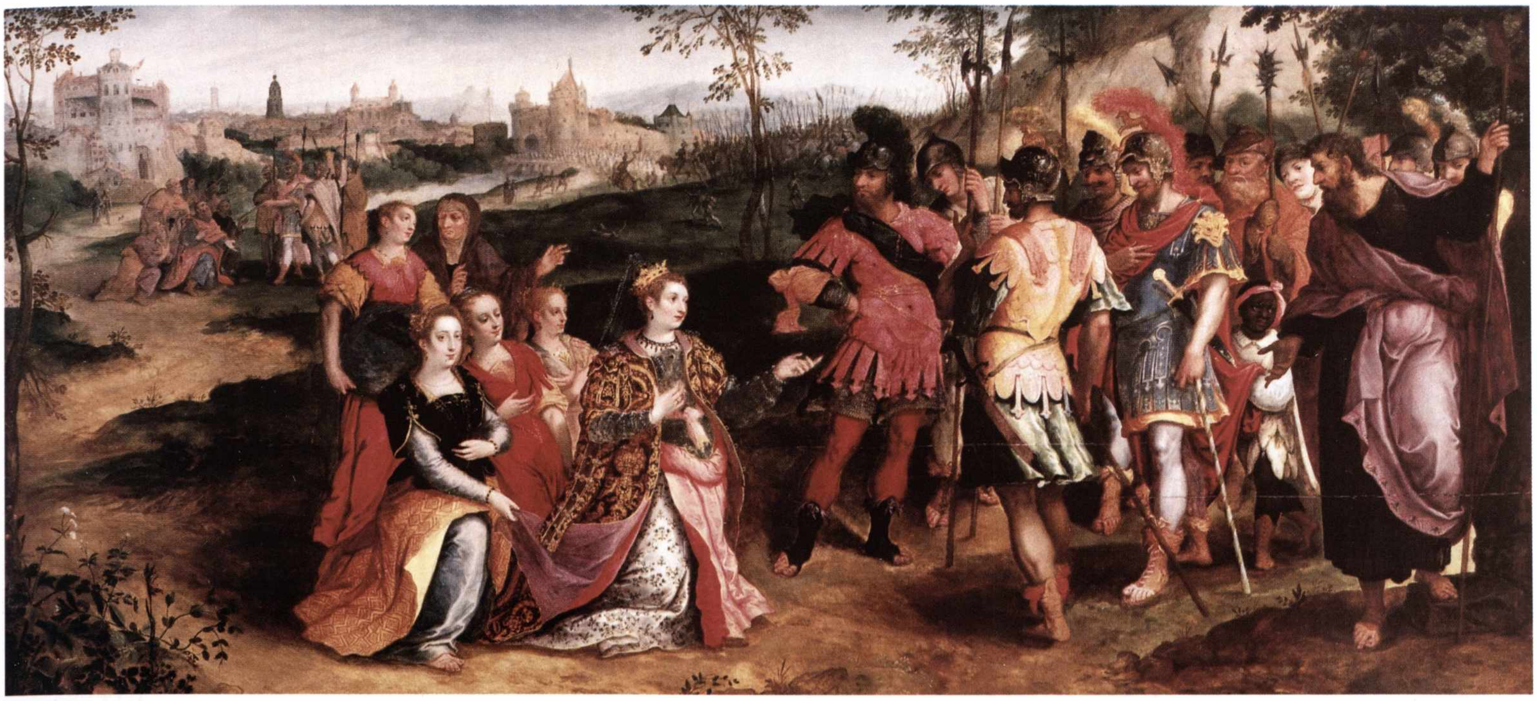
È opera di Maarten de Vos, importante pittore tardo-rinascimentale di Anversa, qui coadiuvato dalla sua bottega. Pubblicata nella monografia dell'artista, fu ritenuta opera non autografa, probabilmente attribuibile a un seguace. L'espunzione della tela dal catalogo del de Vos non è stata accolta da alcuni studiosi italiani, che però non hanno fornito sufficienti dati critici in merito; gli ultimi studi tendono a definirla opera eseguita dal pittore con l'ausilio della bottega.

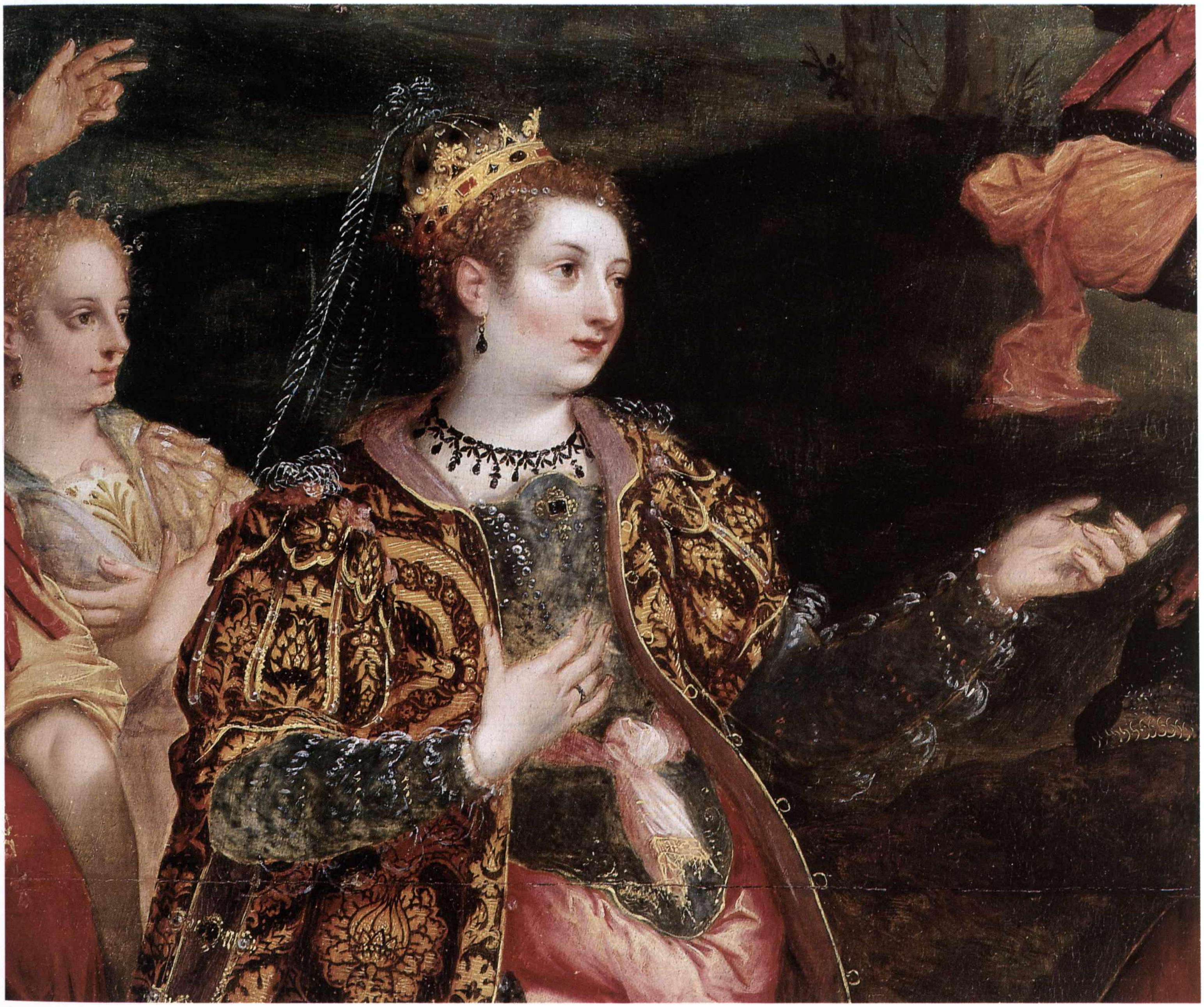
La composizione della scena si ricollega a un disegno, forse preparatorio, dell'Hessisches Landesmuseum di Darmstadt pubblicato da Reinsch nel 1967; il soggetto era stato allora ritenuto *Coriolano che riceve la visita della moglie*. La figura della regina inginocchiata con le sue donne è anche collegabile a quella della scena dell'incontro di Davide con Abigail del Musée des Beaux-Arts di Rouen. Lo stesso soggetto compare poi, in controparte, all'interno di un'incisione raffigurante ancora l'incontro di Davide e Abigail che Johan Sadeler trasse da un'idea del de Vos, stampata nella magnifica edizione della Bibbia illustrata e dedicata a Guglielmo duca di Baviera. Altri rapporti sono possibili con un'incisione di Gerard de Jode (da un'invenzione di de Vos) raffigurante Alessandro Magno ricevuto dai sacerdoti ebrei alle porte di Gerusalemme: sia la figura di Alessandro che lo sfondo con il brulicante esercito sono infatti assai simili a quelli del quadro.

La tela, eseguita nella bottega del de Vos certamente dopo il ritorno ad Anversa dall'Italia (avvenuto nel 1556), dispiega una composita cultura di marcato influsso tardo-rinascimentale italiano: particolarmente spunti da Tiziano, Paolo Veronese e Tintoretto. Per via della definizione morbida dei contorni e della ricca materia pittorica, l'opera può essere datata all'ultimo quarto del Cinquecento.

BIBLIOGRAFIA

A. REINSCH, *Die Zeichnungen des Maerten de Vos*, Tübingen 1967, n. 14; A. ZWEITE, *Marten De Vos als Maler. Ein Beitrag zur Geschichte der Antwerpener Malerei in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, Berlino 1980, p. 357, n. 60, fig. 74; Galleria G. Caretto, *Ventinovesima mostra di maestri fiamminghi e olandesi del XVI e XVII secolo*, catalogo della mostra, Torino 1988, p. 55; *Hollstein's Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450-1700*, XLV-XLVI, *Maarten de Vos*, parti I-II, Rotterdam 1995.





Leandro Bassano

(1557-1622)

La cena di Emmaus

1590 circa
Olio su tela, cm 122,5 × 152,5
Provenienza: acquisizione da fusione con il Banco Lariano
Inv. 10058

La scena, ridotta a pacata dimensione domestica, è tratta dal vangelo di Luca (24, 28-32). Due discepoli sono in cammino verso il villaggio di Emmaus; lungo la strada Gesù risorto si accompagna loro senza essere riconosciuto e, invitato a rimanere per la cena, si rivela "*in fractione panis*", per poi scomparire, lasciando il loro "*cuore, non spento, ma nel fuoco*" (cfr. Giuseppe De Luca, *Commento al vangelo quotidiano*, Roma 1952, p. 148). In primo e secondo piano fantesche e sguattere si affaccendano nelle proprie mansioni. Sotto una tettoia, in posizione quasi marginale a destra, Gesù, in atto benedicente, è circondato da tre commensali; l'oste seduto osserva quanto sta avvenendo al tavolo, senza denotare emozioni. La composizione descrive con singolare cura piatti, oggetti da cucina, animali domestici, elementi vegetali.

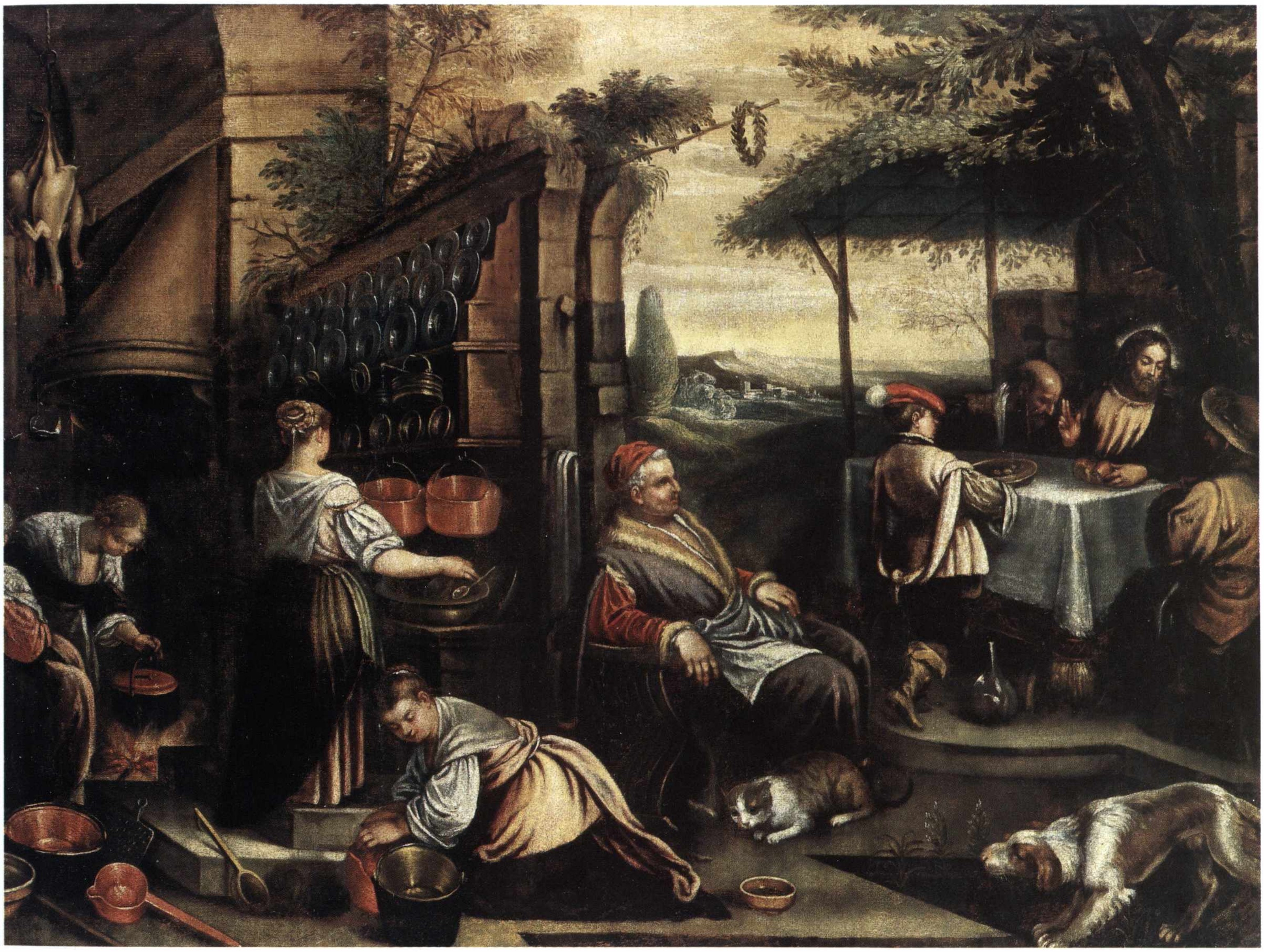
Si tratta di una replica, con numerose varianti, del noto dipinto della collezione del conte di Erne (Crom Castle) firmato unitamente da Jacopo Bassano e dal figlio Francesco. Rispetto al quadro inglese qui i colori sono decisamente più scuri e mancano gli accenti luminosi e guizzanti dei bianchi e dei gialli sui piatti e sulle pentole di rame; inoltre non compaiono numerosi minuti particolari, soprattutto a terra, come i bulbi di aglio fra il cane e il gatto, i cavoli e i carciofi sparsi.

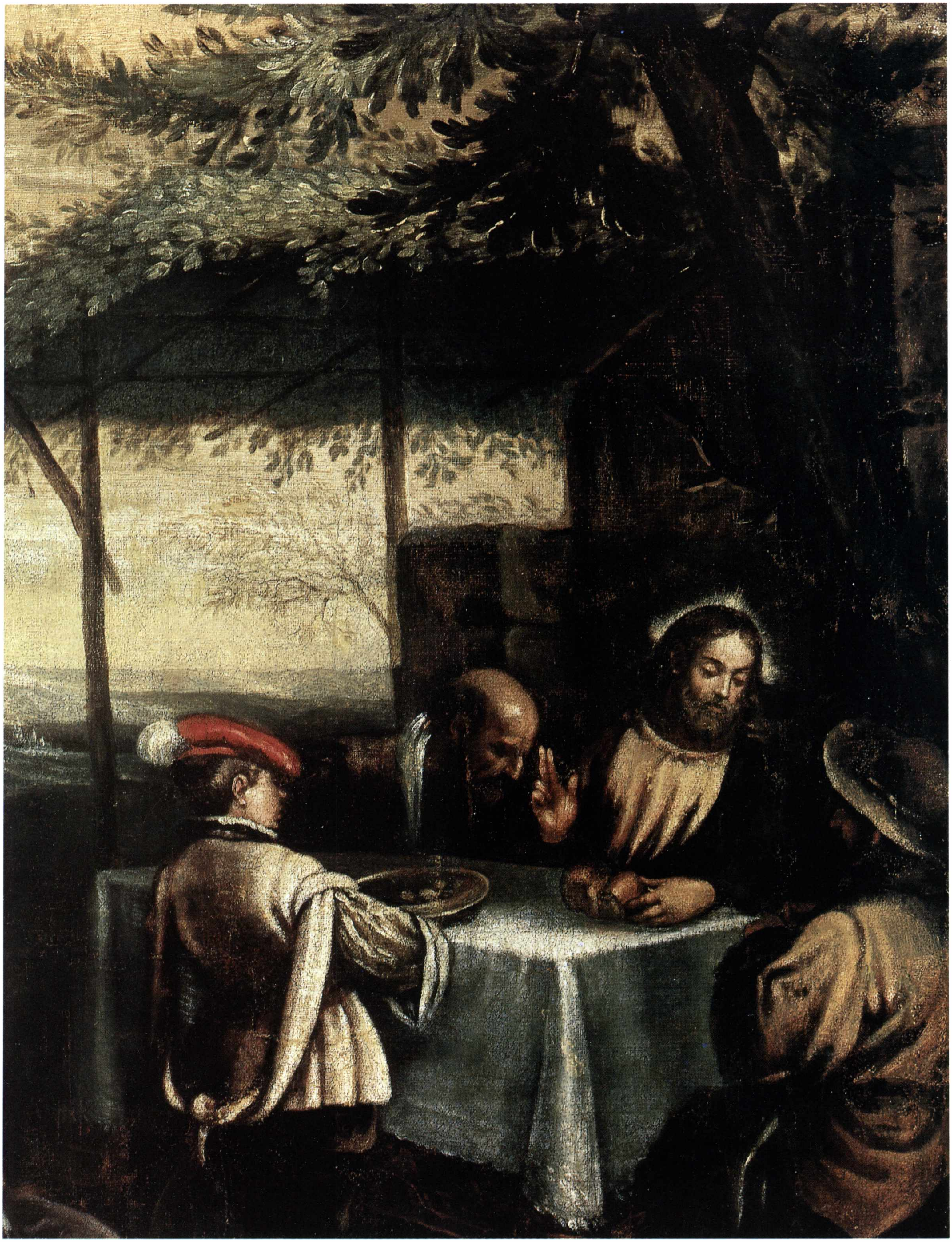
Il tema della cena di Emmaus, trattato più volte da Jacopo Bassano e poi dai figli, riscosse immediato successo per via delle incisioni di Raphael Sadeler; fu replicato nell'ambito della stessa bottega dei Bassano e copie con varianti sono circolate più volte sul mercato antiquario. Il successo di tali temi si spiega con il particolare gradimento da parte dei collezionisti dell'epoca di soggetti che riuscissero a calare il sacro nella realtà quotidiana, rendendo così più comprensibile il messaggio cristiano in essi contenuto; le suggestive notazioni naturalistiche presenti in queste tele contribuirono poi alla vastissima diffusione della pittura bassanesca trasformatasi progressivamente in contemplazione assorta di temi agresti entro ampi paesaggi e in pittura di genere, punto di partenza per ulteriori sviluppi espressivi e iconografici durante il Seicento.

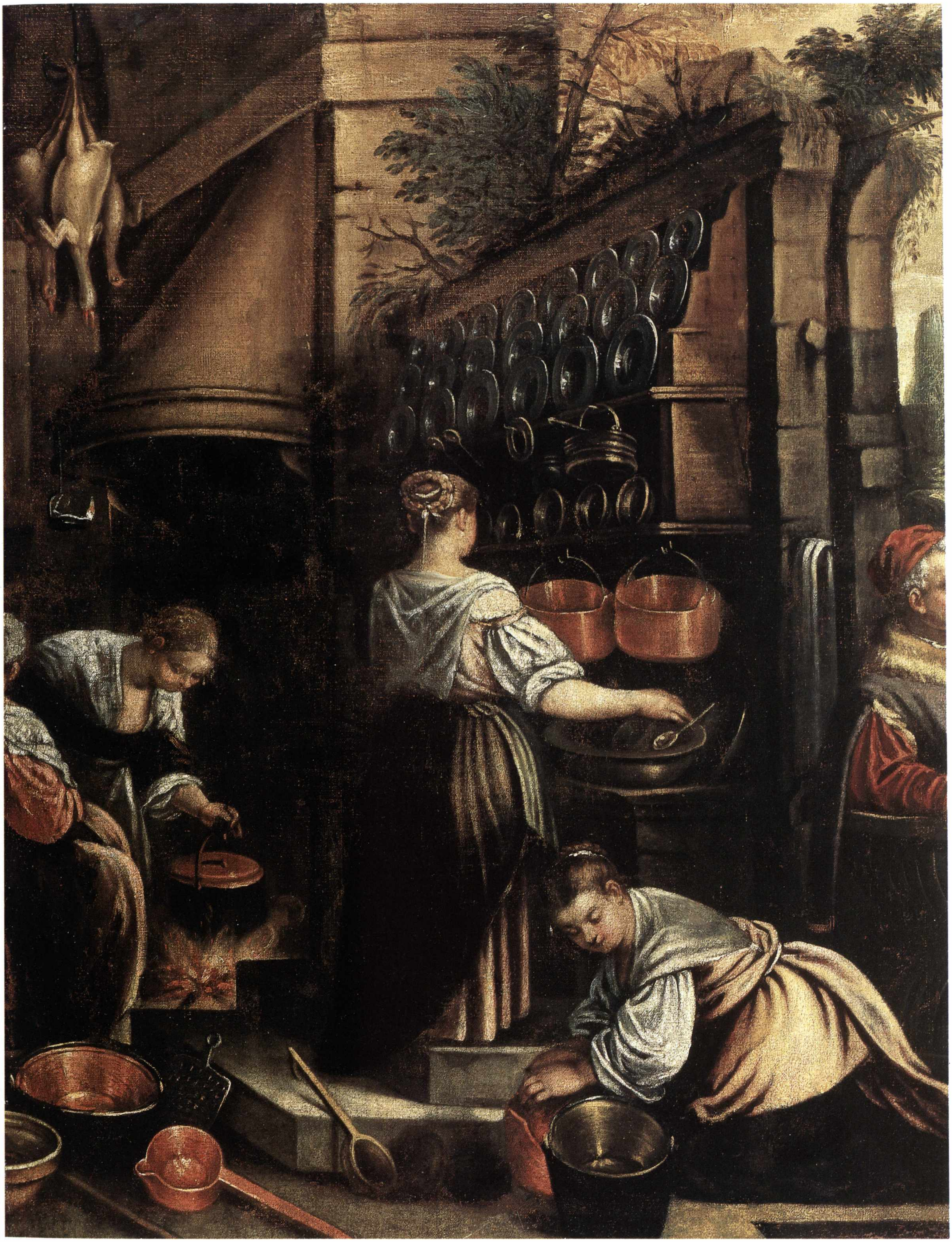
La tela rimanda ai modi più giovanili di Leandro, quando egli agiva ancora pienamente all'interno della bottega di famiglia replicando le opere di maggior successo. Rispetto agli altri membri della bottega Leandro appare riconoscibile per l'uso di gamme di colori freddi, con preferenza di tonalità rosate e di giallo pallido: spesso questi colori sono messi a contrasto; Leandro marca inoltre le ombre con terre brune molto dense e le sue figure sono spesso rigide, prive di definizione e con scarso amalgama nelle scene. Un confronto stilistico convincente può essere proposto con la *Predicazione del Battista*, opera databile fra 1580 e 1590, firmata da Leandro Bassano, ubicata nella sacrestia nuova della chiesa parrocchiale di Spirano (Bergamo), copia di una tela di Jacopo e Francesco Bassano della parrocchiale di Divezzano (Trento). La tela di Spirano nella sua evidenza documentaria chiarisce bene il meccanismo della bottega e il flusso continuo di repliche dalle opere maggiori di Jacopo e Francesco che Leandro, come d'altra parte i suoi fratelli, pratica in modo sistematico con scarsa partecipazione stilistica personale.

Il dipinto, acquistato dal Banco Lariano nel 1968 dalla collezione Alloni di Como e in seguito passato all'Istituto, presenta un'inconsueta cornice ottocentesca a finti riquadri di marmo alternati a specchi.

BIBLIOGRAFIA
Inedito.







Hans von Aachen e bottega

(1552-1615)

Allegoria

1590-1600
Olio su tela, cm 64 × 81
Provenienza: acquisto sul mercato antiquario
Inv. 11341

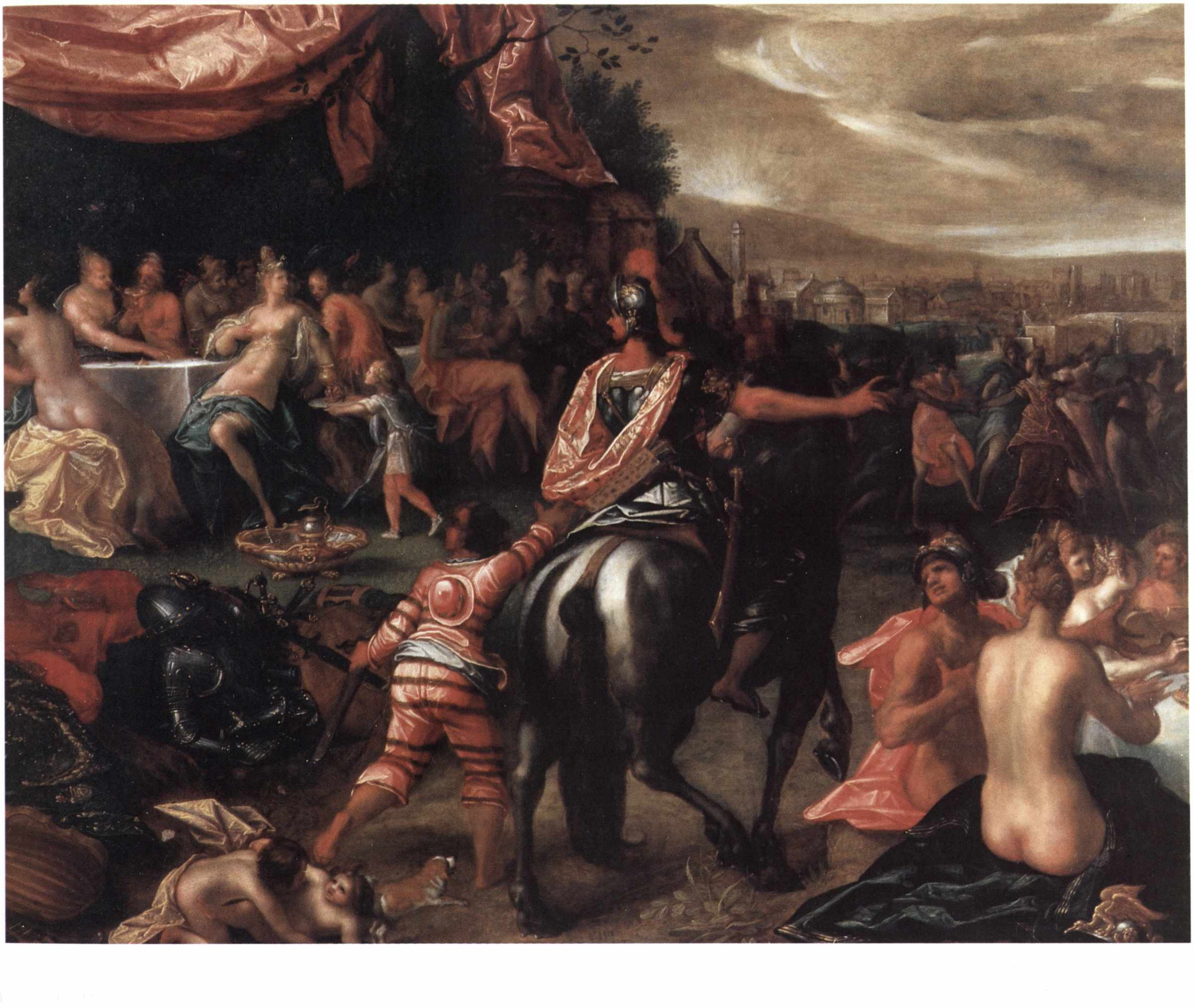
Il dipinto è raffinato prodotto della Scuola di Praga della fine del Cinquecento, da collocare nell'ambito della squisita cerchia di artisti attivi per Rodolfo II d'Asburgo, fra i quali spiccano Hans von Aachen, Bartolomäus Spranger e Joseph Heintz. Attribuibile per via stilistica a von Aachen, il quadro permette precisi confronti stilistici con opere note del pittore: ad esempio la *Salita al Calvario* della Nationalgalerie di Praga, firmata e datata 1587, ove sulla sinistra appare un cavaliere molto simile al condottiero che troneggia al centro della composizione. Le figure dei nudi femminili, raffigurate perlopiù di schiena, derivanti nelle loro forme guizzanti dal Parmigianino, sono tipica cifra di Aachen, inconfondibili come tutto l'insieme del suo stile, fortemente legato al manierismo toscano e romano, a modelli veneziani cinquecenteschi (soprattutto di Tiziano e Tintoretto) e all'emergente filone realistico della pittura olandese. Altri confronti trovano congruenti stilemi nella folta serie delle celebri *Allegorie*, per la maggior parte nei musei di Monaco, Vienna, Stoccarda, Budapest.

Le allegorie del pittore sono sempre di difficile decifrazione; nascono infatti da una complessa esperienza culturale tesa ad affermare e a esaltare, attraverso stratificate allusioni storico-mitologiche, il primato di Rodolfo II nelle arti, nelle scienze, nelle guerre vittoriose contro i turchi, il suo potere e l'influsso della sua personalità e del ruolo imperiale. Diventa pertanto difficile decodificare anche questa scena, la cui lettura può assumere molteplicità di valenze: mancano elementi che rimandino con assoluta certezza a un episodio noto. Possibile chiave interpretativa potrebbe essere tratta dal condottiero a cavallo, simbologia analoga a quelle altre volte utilizzate da Aachen per raffigurare l'imperatore Rodolfo II d'Asburgo, artefice del riordinamento politico e culturale che lo aveva più volte fatto comparare a novello Augusto. L'ambientazione del banchetto in corso rimanda poi a un preciso filone iconografico, di origine fiamminga, importato in Italia e declinato in epoca rinascimentale, soprattutto in area emiliana e padana, sia come "banchetto o festino degli dei" che come banchetto elitario di dame e cavalieri. Nei quadri e negli affreschi che la rappresentano, l'arte del convitare viene intesa come strumento di comunicazione e il banchetto si trasforma in uno spettacolo sontuoso e raffinato ove la ricchezza, lo sfarzo e l'abbondanza dei servizi sono *routine*.

Lo stile dell'opera non è omogeneo: sono presenti incertezze di composizione, soprattutto nello sfondo e nella figura dello scudiero, di forte ispirazione veneta; è pertanto probabile che la pregevole tela, assegnata ad Aachen dalla critica, sia stata realizzata con la collaborazione di uno dei numerosi allievi attivi a Praga nella bottega del maestro. Cronologicamente il dipinto si colloca fra 1590 e 1600.

BIBLIOGRAFIA

A. CIFANI, F. MONETTI, *Il Palazzo dell'Istituto Bancario San Paolo di Torino e le sue collezioni d'arte*, Torino 1997, p. 27.



Bottega dei Bassano (Leandro Bassano?)

Interno di banca con cambiavalute

1595-1610
Olio su tela, cm 67 × 63,5
Provenienza: acquisizione da fusione con l'IMI
Inv. 12150

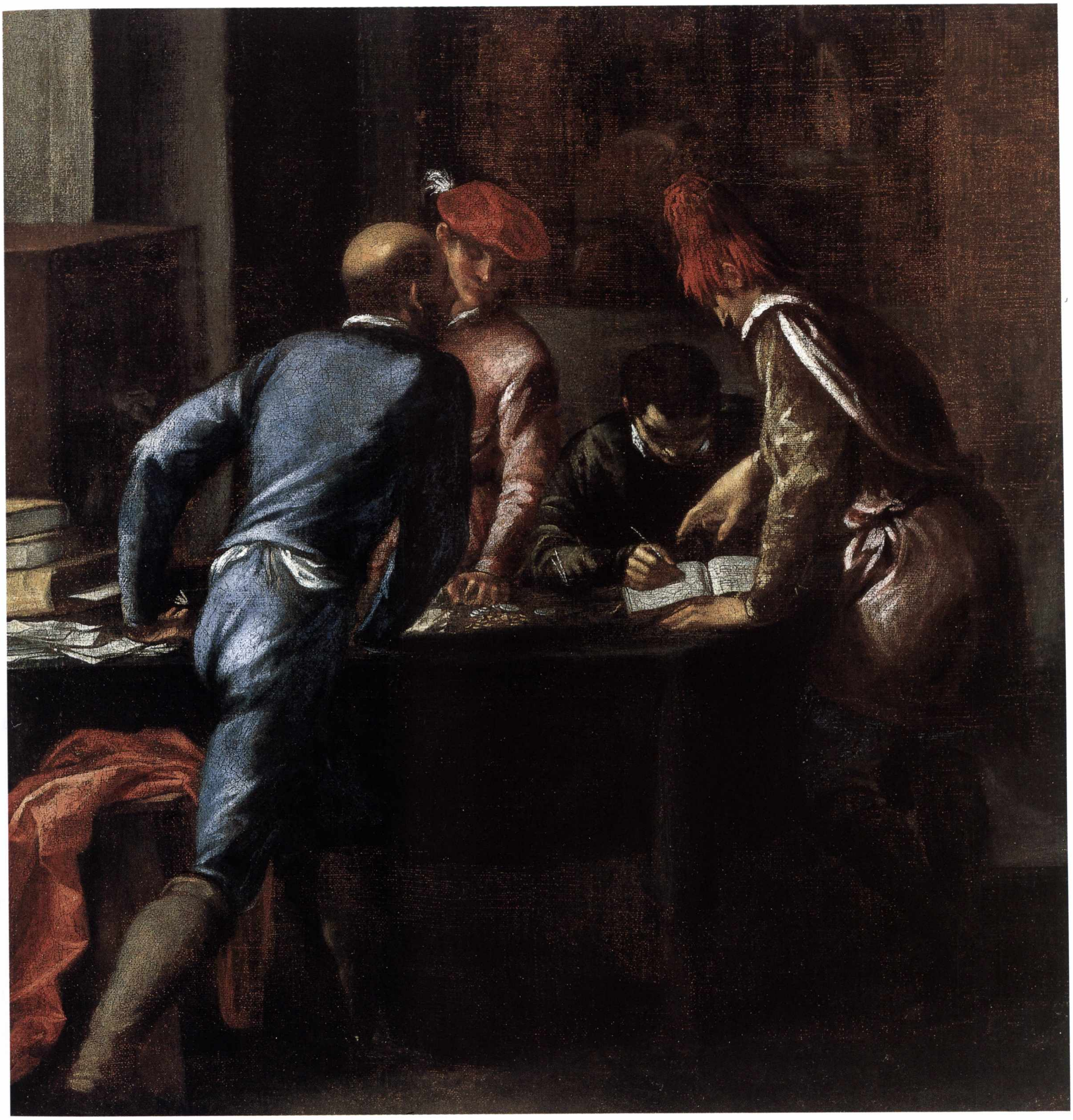
Il dipinto venne acquistato nel 1954 su indicazione di Giuliano Briganti, che lo riteneva lavoro di Jacopo Bassano: un parere condiviso anche da Federico Zeri, che nel 1953 attribuisce la scena "*con certezza al periodo tardo (circa 1580) del noto pittore veneziano Jacopo Bassano*". Effettivamente di ambito bassanesco, come denunciano le posture dei personaggi, tipiche proprio della bottega dei Bassano, il colore caldo a filamenti, il gusto intimista dell'insieme, la tela non può però essere attribuita a Jacopo, poiché presenta appartenenza a una cultura che cronologicamente si colloca fra fine Cinquecento e primissimo Seicento.

Lo stile evoca fortemente quello dei dipinti di interni e di ritratti di Leandro da Ponte, figlio di Jacopo; in particolare, per il suo soggetto, non comune anche nell'ambito della bottega bassanesca, rimanda al *Ritratto di Orazio Lago con la moglie e un creditore* di Leandro, ora nella Galleria di Stato di Vienna, che raffigura due coniugi mentre trattano un affare economico con un personaggio elegantemente abbigliato, in un interno di banca. In entrambi i casi il soggetto, raro nella pittura italiana, deriva dalla tradizione fiamminga, che spesso raffigurò cambiavalute, esattori e banchieri, e che esercitò un importante influsso nell'ambito della bottega dei Bassano, nei confronti sia di Leandro sia del padre.

Il tema della banca e dei cambiavalute è in linea più con un'ottica riformata nord-europea, che con il mondo cattolico. Tuttavia si deve ricordare che Venezia era allora all'avanguardia nel sistema bancario italiano: nel 1619 verrà creato il "Banco di Giro" con specifica funzione di finanziamento del debito pubblico, di assoluta modernità. Nell'opera dell'Istituto dobbiamo segnalare che l'esaltazione del valore del denaro, sempre molto marcata nella pittura nordica, si stempera in una scena d'interno che descrive l'ambiente di lavoro come luogo di commercio, d'incontro e anche di eleganza.

Il dipinto presenta caratteristiche proprie della pittura tarda di Leandro, dei primissimi anni del Seicento cioè, quando il pittore si libera di parte del retaggio tradizionale della bottega dei Bassano, si avvicina allo stile manieristico, accentua il verticalismo delle figure dipinte con mani allungate e aristocratiche, a esprimere nel loro gestire sottili sospensioni di dialogo, evidenziando influssi marcati dalla pittura di El Greco.

Bibliografia
Inedito.



Antonio Maria Viani e bottega

(1560?-1630)

La cacciata degli angeli ribelli

1600-10
Olio su tela, cm 239 × 156
Provenienza: acquisto sul mercato antiquario
Inv. 860

Il dipinto rappresenta la cacciata degli angeli ribelli secondo un'interpretazione iconografico-teologica che unisce i versetti del profeta Isaia (14, 12 e ss.) relativi a Lucifero, cacciato dal paradiso per la sua superbia, insieme con l'episodio dell'Apocalisse (12, 7-9) in cui è descritta la guerra ultima che si scatenerà fra le potenze angeliche e quelle infernali; la lotta è sostenuta dall'arcangelo Michele aiutato dalle milizie celesti. Nel quadro la lotta escatologica è esemplarmente significata nella luminosa centrale figura di Michele teso a infilzare Lucifero seminudo ai suoi piedi, pronto a ricacciarlo con i suoi demoni nell'inferno. In alto i cieli si aprono a una ronda angelica, che incornicia la luce dorata della potenza di Dio che si sprigiona e si diffonde sulla mossa, drammatica scena.

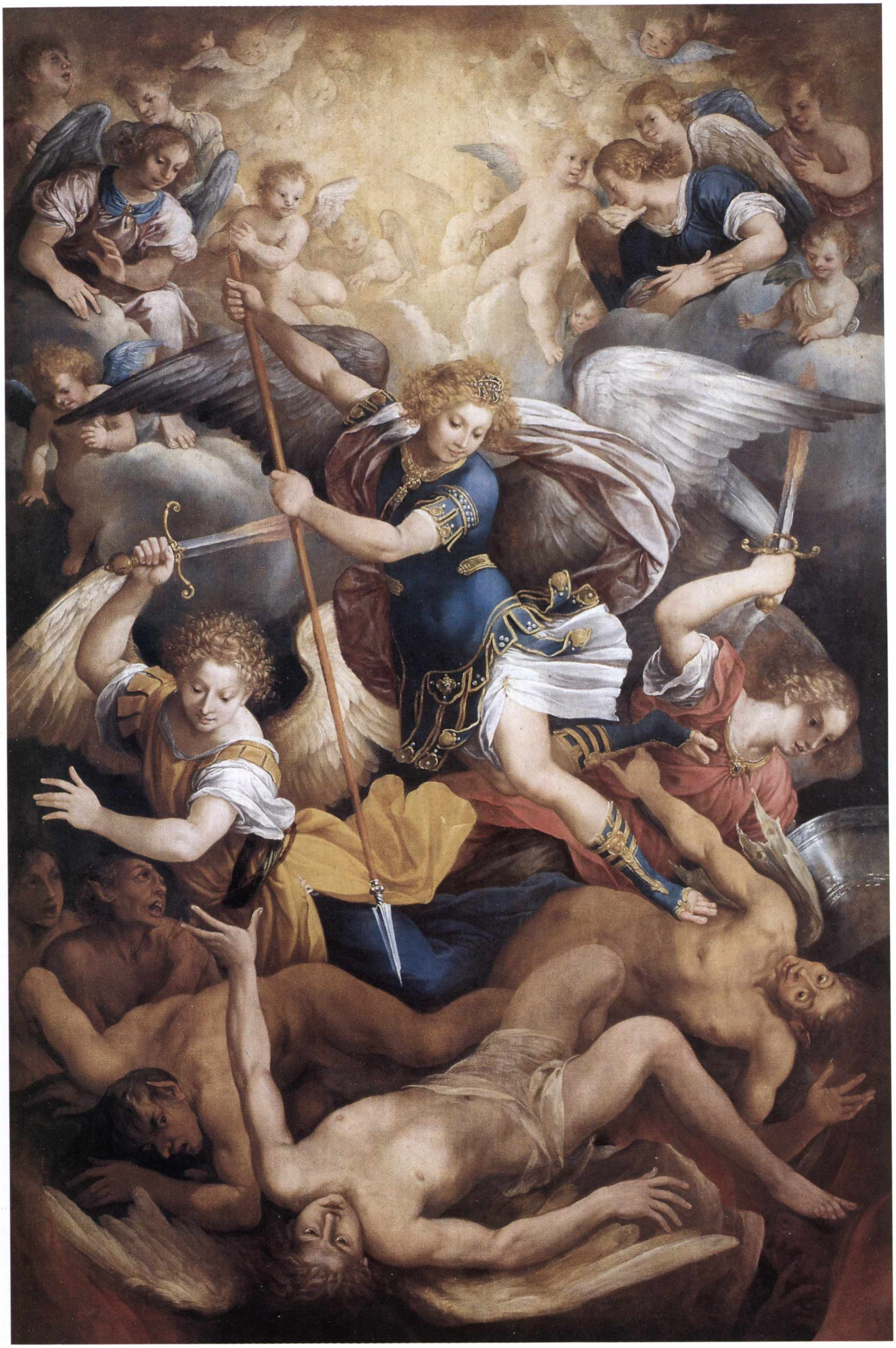
La *Cacciata degli angeli ribelli* è opera che si colloca assai bene nel contesto della pittura religiosa del secondo Cinquecento italiano, influenzata dai dettami del Concilio di Trento: vi appare infatti chiaramente espressa l'intensità della lotta escatologica fra il bene e il male, resa visibile e chiara agli occhi del fedele. È attribuibile alla bottega del pittore mantovano Antonio Maria Viani, che dipinse più volte tale soggetto: se ne conoscono infatti almeno altre tre versioni. La prima, commissionata al pittore dal mercante Galeazzo Campi nel 1594 per la chiesa di Sant'Agnese di Mantova, è oggi al Palazzo Ducale; le altre due, di probabile commissione dal cardinale Maurizio di Savoia, sono rispettivamente all'abbazia di San Michele della Chiusa (Torino) e alla Madonna dei Laghi di Avigliana (Torino). È documentato anche, nel 1608, un altro quadro di tale soggetto nelle collezioni di Federico Morando a Verona.

In passato il quadro era stato assegnato a Bernardino Lanino (Biennale Antiquariato, Palazzo Strozzi, Firenze 1985); in seguito è stato attribuito a un anonimo artista tardo-manierista, che risente degli influssi della pittura bolognese e lombarda. L'opera è stata infine ricondotta e pubblicata come lavoro del Viani, all'interno di un saggio nel quale al pittore mantovano vengono attribuite anche altre opere presenti nell'abbazia di San Michele della Chiusa (Torino).

Indubbiamente è lavoro di notevole interesse, legato a un tema che in Piemonte conobbe particolare fortuna iconografica e devozionale, forse anche in un'ottica allusiva alla decisa opposizione contro gli eretici, molto presenti negli antichi Stati sabaudi e combattuti tenacemente dai Savoia. Non è tuttavia integralmente attribuibile al pittore, come si evince dal confronto con opere sicure. Non compare qui, ad esempio – come nelle altre pale piemontesi ascrittegli –, la dimensione tridimensionale e dinamica di cui è dotata la pala mantovana del San Michele di Viani. Come neppure vi compaiono le preziose filettature luminose, consuete nel Viani e in grado di conferire ai suoi lavori una liquida e cangiante bellezza, né quei suoi particolari toni di giallo dorato, declinati in tutte le sfumature. È d'altra parte noto che il Viani, a partire dal 1595 quando divenne prefetto delle Fabbriche Ducali a Mantova, fu oberato da una grande quantità di lavori di ogni genere, con continue sollecitazioni da parte del duca per finire le opere iniziate. Recentemente, sulla scorta di documenti, è stato evidenziato il ruolo della folta bottega del Viani: numerosi artisti di qualità diseguale riempirono infatti Mantova di "*mediocri decorazioni di stile vianesco*". Il pittore, molto richiesto per feste e apparati, attrasse probabilmente l'interesse dei Savoia, legati a Mantova da vincoli di parentela e da forte desiderio di emulazione; le committenze sabaude al Viani non appaiono però, purtroppo, a tutt'oggi documentate.

BIBLIOGRAFIA

M. DI MACCO, *La committenza di Maurizio di Savoia per la Sacra: i dipinti di Antonio Maria Viani*, in *La Sacra di S. Michele. Storia arte e restauri*, Torino 1990, pp. 177-188.



Pittore fiammingo attivo a Firenze nella prima metà del XVII secolo

Tobiolo e l'angelo Raffaele

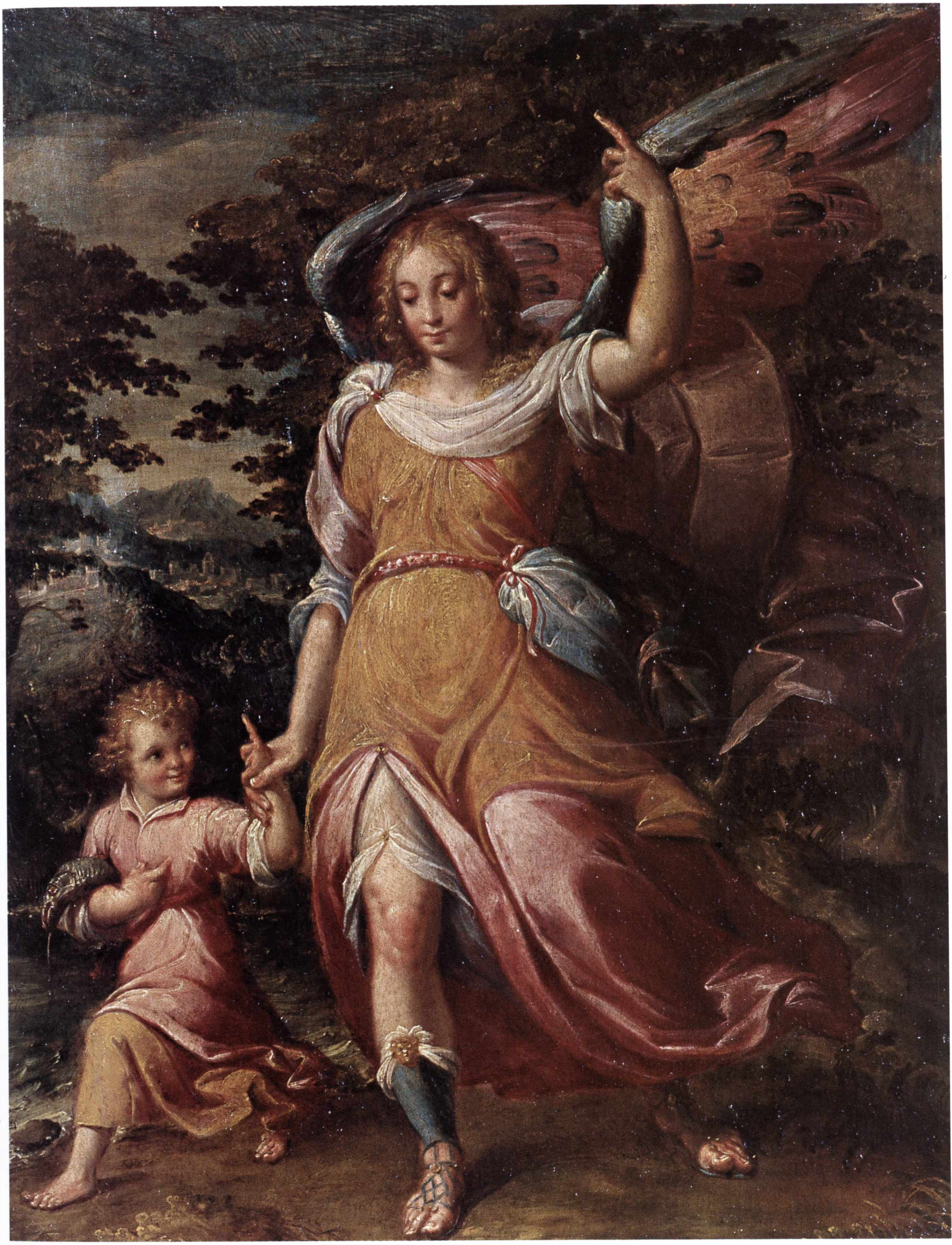
1610-20
Olio su tavola, cm 45,5 × 39
Provenienza: acquisizione da fusione con la Banca Nazionale delle Comunicazioni
Inv. 11391

La tavola raffigura il noto episodio biblico del viaggio di Tobiolo con l'arcangelo Raffaele, che nel corso del tempo ha assunto anche connotazione devozionale legata al tema dell'angelo, custode dell'anima di ogni uomo – sempre raffigurata come un bambino – lungo il viaggio della vita e fra i pericoli del mondo. L'arcangelo Raffaele tiene per mano Tobiolo, che porta sotto il braccio il pesce dal quale ricaverà la medicina necessaria a risanare gli occhi malati del padre Tobia.

Sul retro del dipinto è vergata con calligrafia antica la scritta: "*Attribuito all'Allori*", una presunta attribuzione cioè dell'opera al celebre pittore Alessandro Allori, nipote di Agnolo Allori detto il Bronzino. In realtà l'opera non è attribuibile all'Allori ma è raffinato lavoro di un pittore, probabilmente attivo a Firenze fra fine del Cinquecento e inizio del Seicento e presenta, tra l'altro, caratteristiche proprie di opere fiorentine coeve, a cominciare dalla particolare forma dei visi, leggermente ovali con occhi un po' sporgenti e bocche schiuse, capelli ricci delineati a boccolini minuti. Anche le calzature dell'angelo, chiuse a mezza gamba da una preziosa protome leonina, compaiono in molte tele fiorentine della fine del Cinquecento. Un confronto utile può essere portato, sul piano stilistico, fra il volto di Tobiolo e quello del piccolo Gesù della tela di Ludovico Cardi detto il Cigoli, che raffigura la *Vergine che insegna a leggere al Bambino* della Galleria Palatina di Firenze; altro confronto, sia per i visi, sia per i dettagli di sandali e ali, si può stabilire con l'*Amor verso la Patria* di Jacopo Vignali della Casa Buonarroti di Firenze. Si deve, inoltre, notare che il tema di Tobiolo con l'angelo, in linea con le nuove direttive della Riforma Cattolica, riscosse particolare successo devozionale a Firenze: lo troviamo, ad esempio in un dipinto di Giovanni Bilivert alla Certosa del Galluzzo, di impianto compositivo prossimo a questo quadro. Lo stile minuzioso dell'insieme, la preziosità stilistica del colore e dei dettagli, il disegno nitido e sicuro, uniti alla morbidezza del tocco e alla pastosità atmosferica dell'insieme, appartengono a una mano che potrebbe essere di origine fiamminga. L'opera si colloca cronologicamente fra il 1610 e il 1620.

BIBLIOGRAFIA

A. CIFANI, F. MONETTI, *Il Palazzo dell'Istituto Bancario San Paolo di Torino e le sue collezioni d'arte*, Torino 1997, p. 25.



Maestro del Giudizio di Salomone (attivo a Roma nella prima metà del XVII secolo)

San Giacomo Maggiore

1625 circa
Olio su tela, cm 80 × 60
Provenienza: acquisto sul mercato antiquario
Inv. 11325

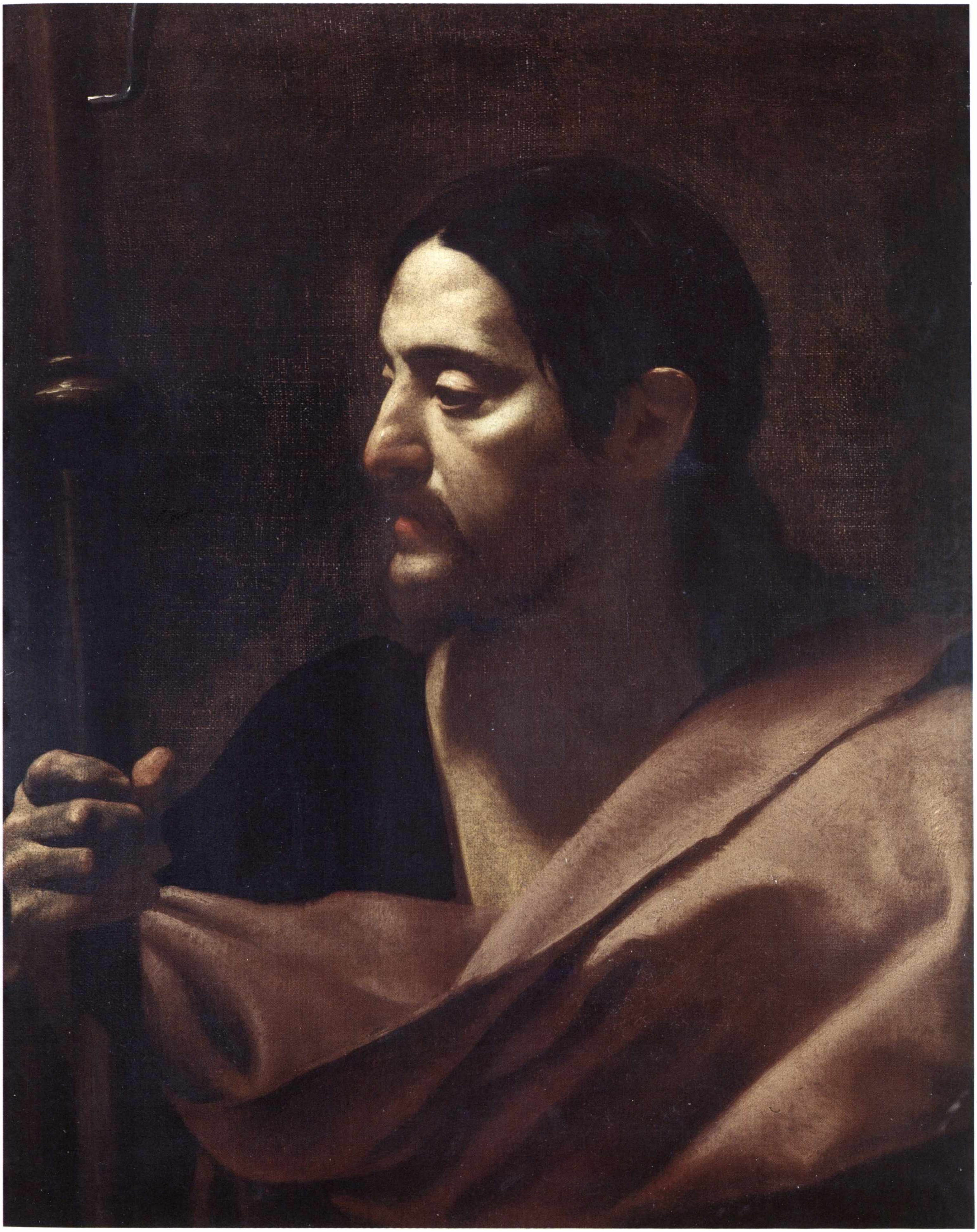
Nella Roma di primo Seicento, attorno alla straordinaria personalità di Caravaggio, agirono numerosi artisti, ancora in parte da approfondire attraverso studi specifici. È il caso del pittore conosciuto come Maestro del Giudizio di Salomone, dal soggetto di un dipinto della Galleria Borghese. Per la sua personalità è stata proposta una convergenza sia con Valentin nella prima fase di attività, che con Gérard Douffet. Lo stile dello sconosciuto maestro presenta effettivamente connessioni strette con i due artisti francesi, ma in merito non mancano opinioni di critici che ritengono il pittore di origine olandese o spagnola.

Del Maestro del Giudizio di Salomone, attivo a Roma fra 1610 e 1625 circa, si conosce, fra l'altro, una serie di rappresentazioni a mezzo busto di figure di apostoli presenti nella galleria della Fondazione Longhi di Firenze e in altre collezioni europee. L'ignoto artista ha come cifra caratteristica l'uso di luce ferma, di panneggio a effetto monumentale, di forte sinteticità nella definizione delle forme a vigoroso effetto plastico.

Analogie stilistiche assai prossime si riscontrano nel busto raffigurante l'apostolo san Giacomo Maggiore, di profilo con ferula da pellegrino – tipica della sua iconografia – strettamente trattenuta nella mano destra. Il volto è serio, l'espressione severa e assorta, sottolineata da baffi e da corta barba. I lunghi capelli sono raccolti sulla nuca. Sulla spalla sinistra è gettato il mantello color rosso terroso, che ricopre in parte la tunica. Il violento contrasto fra luce e ombra dal quale emerge lo sguardo severo del santo, il vigoroso realismo con cui è rappresentata la mano, che impugna saldamente il bastone, fanno indubbiamente pensare a un artista di impostazione caravaggesca; il confronto specifico con le figure del *San Tommaso* della Pinacoteca Nazionale di Budapest e del *San Matteo* della collezione di Michel Laclotte a Parigi, entrambe attribuite al Maestro del Giudizio di Salomone, è illuminante: identici sono infatti l'andamento monumentale del panneggio, l'intensità espressiva della definizione dei visi e delle mani, il chiaroscuro abbreviato e scultoreo. Pertinente pure il confronto con la figura di *San Taddeo* della collezione Longhi di Firenze, con il santo rappresentato di profilo, nell'atto di stringere il bastone con identico vigore e identico gesto. Appare di conseguenza congruo attribuire il *San Giacomo* alla misteriosa personalità attiva a Roma immediatamente dopo la morte di Caravaggio: pittore di indubbie componenti culturali francesi, che realizzò almeno due serie di *Apostolati*, tema molto amato dalla pittura controriformistica, ma raramente presente nell'ambito caravaggesco romano. Anche il *San Giacomo*, per il taglio, potrebbe far parte di un *Apostolato*: una sequenza di ritratti degli apostoli con i loro attributi, spesso comprendente anche le figure di Cristo e della Vergine, intesi nel loro insieme come fondamento e colonne della Chiesa.

L'opera ha subito in passato una pulizia troppo vigorosa, che ne ha in parte alterato luci e finiture; la materia impoverita non pregiudica, tuttavia, la lettura della tela, che cronologicamente può essere collocata non oltre il 1625.

BIBLIOGRAFIA
Inedito.



Jan van de Venne, detto anche Pseudo van der Venne

(1592 circa - dopo il 1650)

Accampamento di zingari

1630-40
Olio su tela, cm 55 × 71,5
Provenienza: acquisizione da fusione con l'IMI
Inv. 12180

Scena di "bambocciata" romana, con alcuni zingari intenti a piccole attività quotidiane sullo sfondo di rovine antiche. I colori sono caldi e ben armonizzati in tonalità aranciate, rosse e brune; la pittura è assai fine di tratto e il pittore trae barbagli e luccichii di prezioso gusto fiammingo anche dagli stracci che i quattro personaggi raffigurati indossano.

La pittura di bambocciata, che si diffuse prima in Roma e poi in tutta Europa a partire dalla prima metà del Seicento, prese il nome dal pittore Peter van Laer, detto il "Bamboccio" poiché deforme e storpio. Temi tipici del van Laer (e poi dei suoi numerosissimi seguaci) furono gli straccioni e i miserabili che popolavano la Roma secentesca: ciabattini, mendicanti, zingari, imbonitori, venditori di ciambelle e di infime merci, ecc. tutti raffigurati sullo sfondo grandioso delle rovine dei palazzi antichi. Disprezzata inizialmente dai grandi collezionisti, definita dagli intellettuali come un'arte dedita alla ricerca del ridicolo, del burlesco e del bizzarro, da contrapporre alla pittura classica di temi religiosi, storici, mitologici, la pittura di bambocciata conobbe in realtà un grande successo e fu oggetto di attento mercato. Alla fama di tale pittura contribuirono non poco generazioni di artisti fiamminghi e olandesi reduci da *tour* italiani che avevano quale meta privilegiata Roma, e che divulgarono una immagine molto particolare della città e dell'Italia, con attenzione marcata al dato di cronaca, non sempre scevra tuttavia da una riduzione delle storie narrate al genere bozzettistico e decorativo.

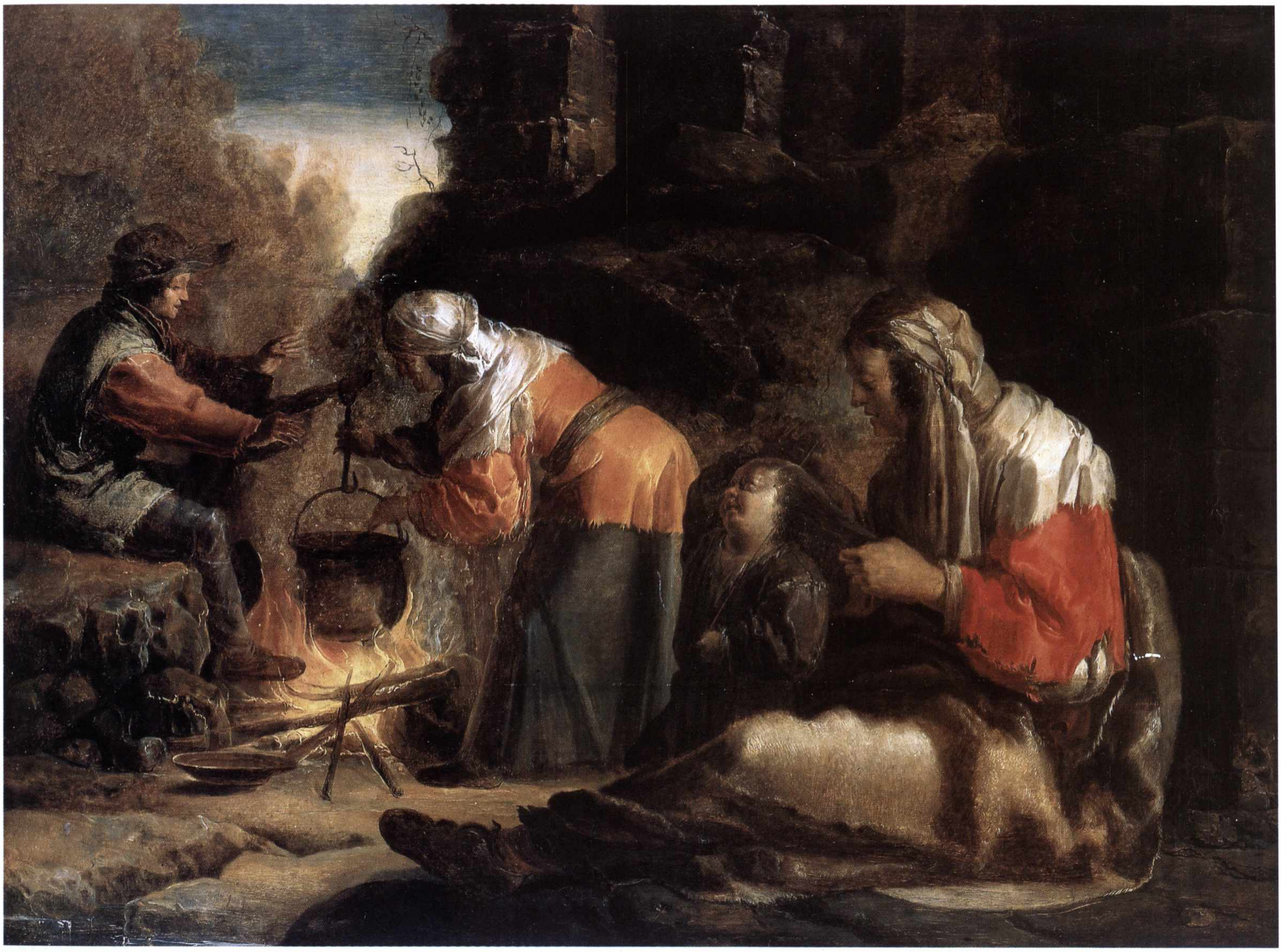
Il dipinto, proveniente dalla collezione privata di Giuliano Briganti, fu acquistato dall'IMI nel 1954. Federico Zeri, in data 19 luglio 1954, lo periziò sulla base di fotografie e affermò che la tela andava attribuita con certezza a un rarissimo pittore del secolo XVII, forse olandese, un tempo identificato con Adriano van de Venne, ma poi provvisoriamente chiamato col nome di Pseudo-van der Venne. Zeri affermava anche che era molto probabile una identificazione del pittore con Vincent Laurensz van de Venne, artista poco conosciuto. Secondo lo studioso il quadro era affine a quello segnato al numero di inventario 315 della Galleria di Braunshweig: un dipinto fondamentale nell'ambito delle opere attribuite allo Pseudo-van der Venne. Nel 1983 veniva pubblicato nel volume sui "Bamboccianti" e l'attribuzione allo Pseudo-van der Venne mantenuta. La pubblicazione era anzi occasione per ritornare sulla "*misteriosa personalità dello Pseudo-van der Venne*" per la quale si lamentava "*l'assenza di ogni sicuro indizio sui tempi e sui luoghi del suo operare, oltre che sulla sua vera identità*". Queste considerazioni vietavano di ipotizzare suoi rapporti diretti con Andries Both, pittore a lui affine per via stilistica; la tela dell'*Accampamento di zingari* veniva anzi letta come all'origine "*di quella stilizzazione del reale in chiave grottesca*" presente come sigla costante nell'opera del Both.

L'*Accampamento di zingari* è effettivamente da ascrivere a Jan van de Venne, che la recente evoluzione storico-critica ha permesso di identificare nell'enigmatico Pseudo-van der Venne di cui rimangono molte opere sparse in musei europei. Il pittore, i cui contorni biografici sono ancora oscuri, fu forse allievo di David Teniers il Vecchio ed è menzionato come maestro indipendente nel 1616 nella gilda di Bruxelles. Il dettato stilistico del de Venne oscilla fra i modi di Browuer, di Benjamin Cuyp e l'influsso della scuola di pittura di genere di Rotterdam. Caratteristico della sua pittura è uno stile espressionista, con risvolti inquietanti e grotteschi. Jan van de Venne esprime una spiccata predilezione per soggetti strani e fantastici: spesso nelle sue tele i visi appaiono rigonfi e con tratti caricaturali; usa rinforzare le sue nervose figure con effetti intensi di chiaroscuro e riflessi metallici che derivano dalla pittura di Adam Elsheimer.

L'opera si collega strettamente sul piano stilistico a un *Accampamento di zingari* del de Venne presente nel Museo di Belle Arti di Marsiglia: identici infatti i modi di trattare le figure, identiche anche alcune figure, come quella – peraltro assai particolare – della bambina urlante pettinata da una vecchia.

BIBLIOGRAFIA

G. BRIGANTI, L. TREZZANI, L. LAUREATI, *I Bamboccianti. Pittori della vita quotidiana a Roma nel Seicento,* Roma 1983, pp. 194-195, con bibliografia precedente.



Giovanni Foppa?

(attivo nella prima metà del secolo XVII)

Ritratto della famiglia del pittore Daniele Crespi

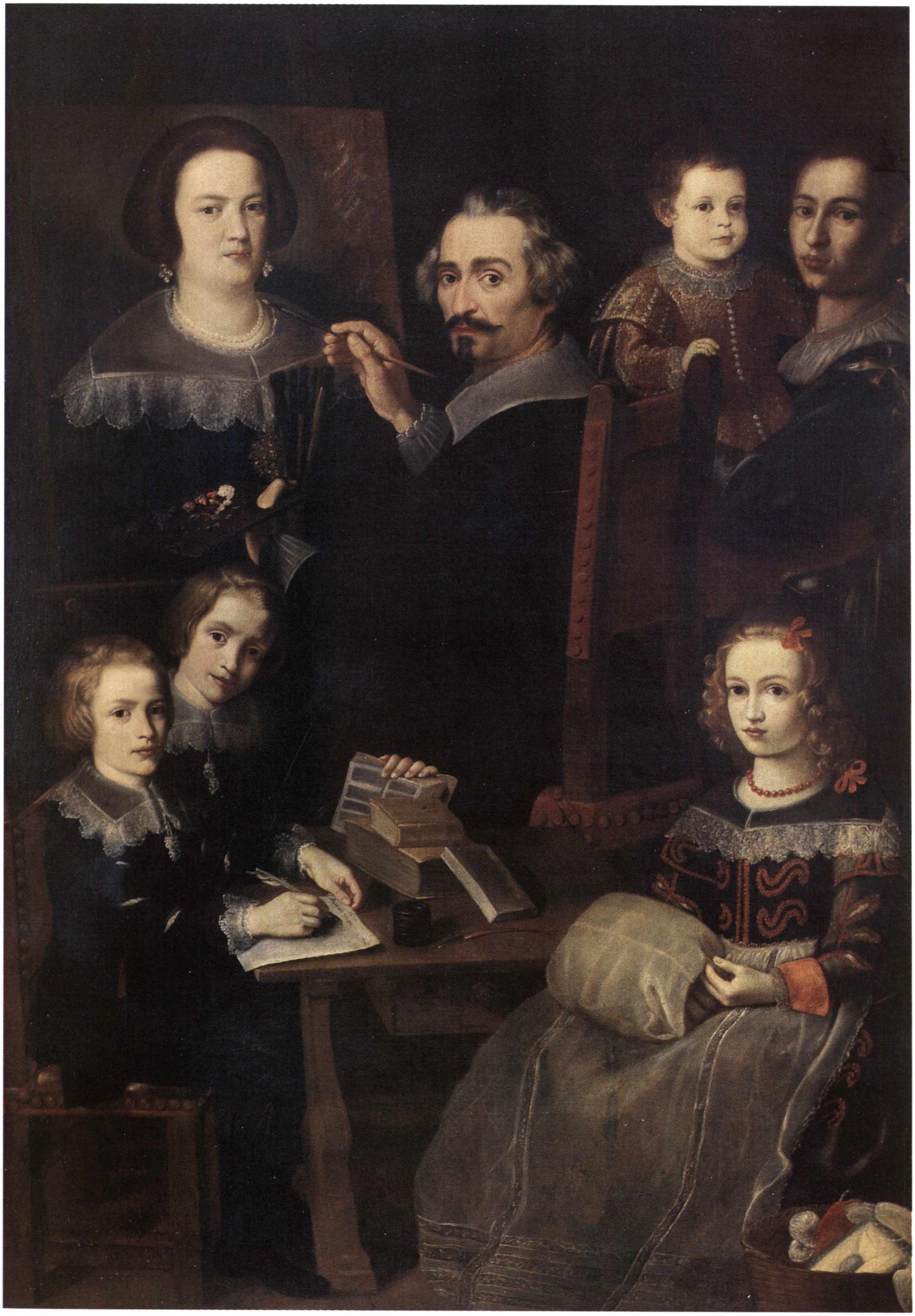
1630
Olio su tela, cm 210 × 155
Provenienza: acquisizione da fusione con il Banco Lariano
Inv. 10026

Il tema del pittore che si autoritrae tra i suoi familiari, sovente intento a dipingere, si inserisce nell'ambito di un filone iconografico destinato a durevole successo e diffuso fin dal secondo Cinquecento soprattutto in Lombardia e nel Lombardo-Veneto. Qui si presenta la variante di un pittore che viene ritratto fra i suoi familiari da parte di un altro pittore: una circostanza rara che la lettura dell'opera chiarisce nei suoi risvolti storici e nei suoi intenti commemorativi.

Un pittore è intento a un ritratto di donna, circondato da numerosi familiari; accomodato su un seggiolone a schienale alto, si volta verso lo spettatore con sguardo intenso e malinconico. Dietro di lui una donna con in braccio un bimbo, mentre un fanciullo, vestito di velluto nero e con un collaretto di pizzo, posa dinanzi a un tavolinetto a scrivere su un foglio: "*Daniele Crespi Io Foppa 1630*". Accanto, un altro bambino con la mano su un libro e di fronte una graziosa fanciullina che lavora al tombolo. Si tratta di una importante opera del Seicento lombardo, nota fin dal 1930 a Giorgio Nicodemi, che la pubblicò nella sua biografia di Daniele Crespi ritenendola un "*notevole dipinto*" da attribuire al pittore stesso e ipotizzando fosse stata eseguita pochi giorni prima della sua morte, avvenuta per peste a Milano il 19 luglio 1630. Secondo il critico vi erano effigiati, oltre a Daniele Crespi in atto di realizzare il ritratto postumo della moglie Camilla Manfredi morta precedentemente, la sorella del pittore Paola, con un bambino che dovrebbe essere l'ultimogenito Giovanni Battista Crespi; il fanciullo seduto in primo piano con la collaretta di pizzo sarebbe Michelangelo Crespi. Nicodemi, che non identificava gli altri bambini, forniva però dell'opera una lettura incerta, forse affrettata, e con indubbi errori: riteneva infatti che accanto al fanciullo con la collaretta di pizzo fosse raffigurata una bambina, mentre invece è evidente che si tratta di un maschietto; leggeva sul foglietto tenuto dal fanciullo la frase "*Famiglia di Daniel Crespi 1630*", che oggi appare assai diversa. Nel 1930 il quadro era a Milano, nella collezione di G. Della Morte; Nicodemi lo diceva "*sciupato da un restauro, recentemente tolto e corretto dai fratelli Porta restauratori*". Passato in seguito alla collezione Alloni di Como, e forse prima ancora in altra collezione comasca, il quadro pervenne nel 1968 al Banco Lariano e infine al Sanpaolo.

Non è attualmente più possibile sostenere che la tela sia stata dipinta da Daniele Crespi, artista di maggior levatura e da cui l'autore del quadro ha comunque tratto lo stile generale; l'attribuzione a Giovanni Foppa proposta dalla firma sul foglietto (*Io. Foppa*) dovrebbe invece essere suffragata da ulteriori conferme e soprattutto da un restauro che meglio permettesse di leggere la scritta, considerato il fatto che un pittore di tale nome attivo a Milano intorno al 1630 non è attualmente noto alle fonti. Resta tuttavia il grande interesse per l'opera, prodotto peculiare della pittura di ritratto lombarda della prima metà del Seicento, che presenta numerosi agganci con opere note del periodo. Lo stile rimanda, seppur in forme più semplificate e schematiche, ai ritratti giovanili di Carlo Ceresa (che, secondo tradizione, del Crespi fu allievo), sia per il gusto della descrizione minuta e realistica dei particolari dell'abbigliamento, che per la resa precipua della composta grazia degli agghindati bambini; sia per la cromìa che vede sulla base di tonalità scure staccarsi tocchi di uno squillante rosso corallo e bianchi e grigi velati e leggeri, che per l'indagine psicologica e la trattazione morale dei personaggi ritratti, tutti partecipi di una rigorosa severità di costume e di vita. Altri paragoni avvaloranti possono essere stabiliti con l'autoritratto di Giulio Cesare Procaccini di Brera, datato 1624, con certi severi ritratti di Carlo Cane degli anni venti del Seicento, con alcuni ritratti di Tanzio da Varallo, e ancora con il molto più tardo e disinvolto, ma simile per struttura, ritratto multiplo della famiglia di Carlo Francesco Nuvolone della Pinacoteca di Brera, datato verso il 1650. Considerata la stretta somiglianza fra il volto del pittore delineato e l'autoritratto di Daniele Crespi degli Uffizi di Firenze, non è improbabile che egli sia veramente il soggetto dell'opera, unitamente alla sua famiglia. La recente (1996) biografia del Crespi non fa alcun accenno al quadro.

BIBLIOGRAFIA
G. NICODEMI, *Daniele Crespi*, in L. MILANI (a cura di), *Daniele Crespi*, Busto Arsizio 1930, p. 34, tav. LXI.



Philibert Torret detto Narciso

(inizio del secolo XVII - 1669)

Ritratto di Cristina di Francia in abiti vedovili

1638-40
Olio su tela, cm 60 × 50
Provenienza: acquisto da privato
Inv. 1084

La duchessa Maria Cristina di Francia, ancora giovane, è raffigurata in abiti vedovili e si porge malinconica e intensa. Due preziosi e significativi gioielli la adornano: una croce di diamanti e un diamante di taglio carré che allude al suo motto "*Plus de fermeté que des éclats*" e che compare, identico, nel frontespizio dei *Panegirici* dedicati da Emanuele Tesauro proprio a Cristina nel 1659.

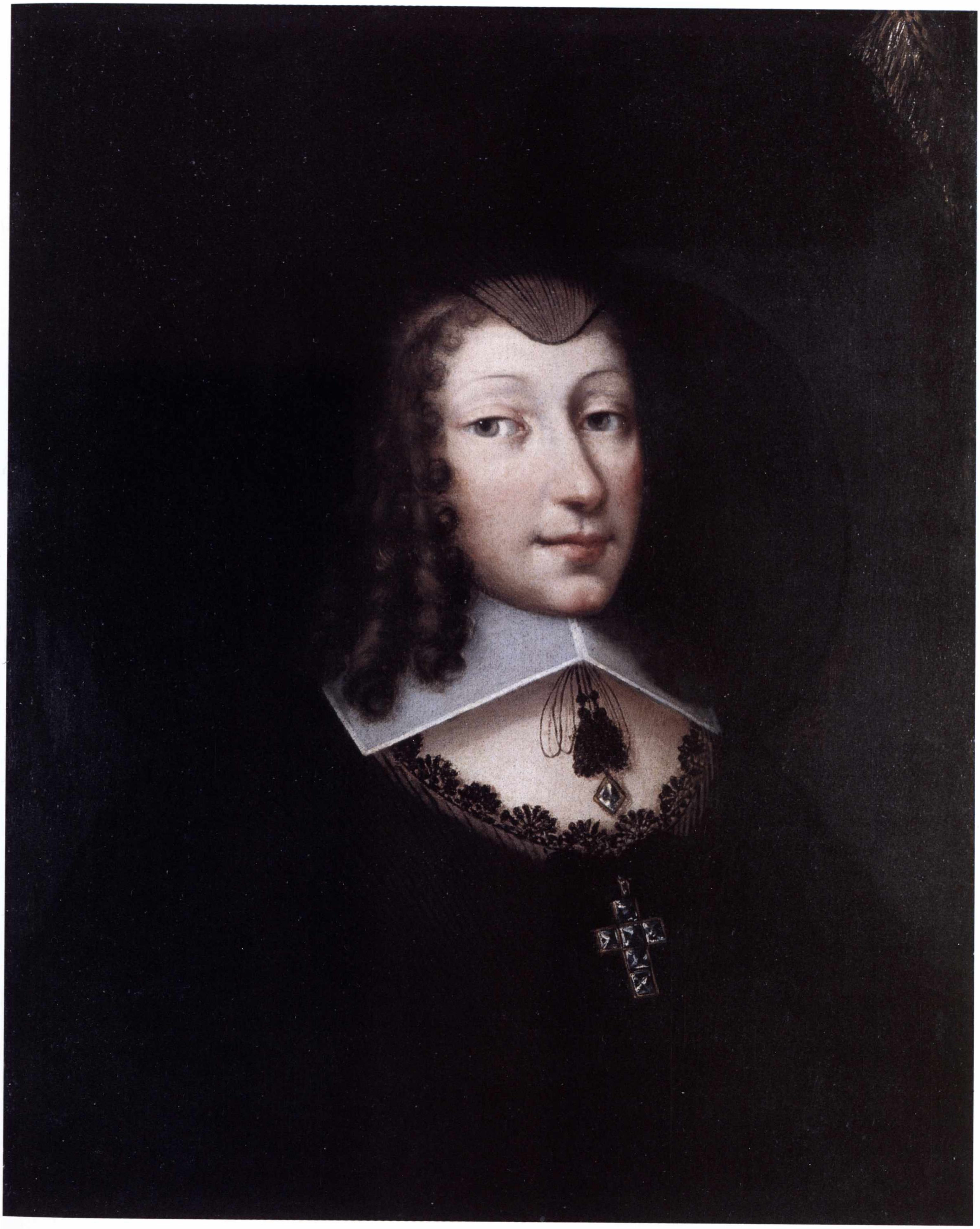
Il dipinto fa parte di una serie assai vasta di ritratti della duchessa destinati ad adornare le case dei sudditi come effigi dinastiche di preciso significato politico. Si conoscono altre versioni della tela, di qualità generalmente inferiore: ne segnaliamo una della Biblioteca Reale di Torino. Il taglio ravvicinato e il formato ridotto fanno pensare a uno dei molti ritratti commissionati dai duchi sabaudi per farne dono a dignitari di corte di rango o a qualche delegato straniero.

Maria Cristina è effigiata col medesimo abito che indossa in quasi tutti i dipinti che la raffigurano in vesti vedovili: un preciso confronto può essere proposto con il ritratto che la rappresenta con accanto i figli Carlo Emanuele, Margherita Jolanda e Maria Adelaide, della Pinacoteca Nazionale di Siena, attribuito al pittore francese attivo a Torino nella prima metà del Seicento Philibert Torret detto Narciso. Con vesti simili, anche se più sfarzosamente adorna di gioielli e con in capo la corona, compare in una incisione della *Histoire généalogique de la Royale Maison de Savoye* di Samuel Guichenon stampata a Lione nel 1660 e anche in alcune medaglie e monete del tempo della sua reggenza.

Lo stile dell'opera rimanda alla coeva ritrattistica francese di corte e, in particolare, all'orbita dei fratelli Beaubrun attivi sotto Luigi XIII e durante la reggenza di Anna d'Austria. La materia pittorica è morbida, accompagnata da una cura meticolosa dei dettagli. Considerati come epoca probabile del ritratto gli anni immediatamente dopo la vedovanza della duchessa (6 ottobre 1637), e insieme considerato il suo stile francesizzante, con esclusione come autore tuttavia di Spirito Grandjean (Monsieur Sprit) per via della nota sua alta qualità, testimoniata dallo splendido ritratto di Emanuele Tesauro donato dal filosofo stesso a Cassiano Dal Pozzo e per il quale recentemente è stata recuperata documentazione storica, appare logico attribuirlo all'alverniate Philibert Torret, artista molto stimato a corte e attivo per Carlo Emanuele I prima e poi per la duchessa fin dal 1626. Il Torret, nativo di Brioud e non di Parigi come creduto, risulta dai documenti specializzato in ritratti di corte; una *Memoria* della Tesoreria di Casa Reale del 30 luglio 1664 elenca infatti una cinquantina di ritratti da lui realizzati per Maria Cristina e a quel tempo ancora da pagare. Nel prezioso documento pubblicato dal Vesme vengono precisati anche i destinatari dei ritratti: nobili signore e cavalieri della corte torinese, ambasciatori, medici e altri personaggi importanti transitati a Torino, la duchessa di Firenze, i principi elettori di Baviera, il re di Spagna, ecc.

BIBLIOGRAFIA

A. GRISERI, *Il Diamante. La Villa di Madama Reale Cristina di Francia*, Torino 1988, pp. 307-334; EMANUELE TESAURO, *Istoria della venerabilissima Compagnia della fede cattolica, sotto l'invocazione di San Paolo, nell'augusta città di Torino*, a cura di A. CANTALUPPI, Torino 2003, tav. fuori testo.



Herman van Swanevelt
detto Monsù Ermanno o Ermanno l'Eremita

(1600 circa - 1655)

Paesaggio della campagna romana all'alba
Paesaggio della campagna romana al tramonto

1640 circa
Entrambi: olio su tela, cm 62 × 85
Provenienza: acquisizione da fusione con l'IMI
Inv. 12154, 12640

Le due tele recavano sul retro una scritta secentesca che le attribuiva al pittore Herman van Swanevelt. L'attribuzione antica è perfettamente confermabile anche per via stilistica.

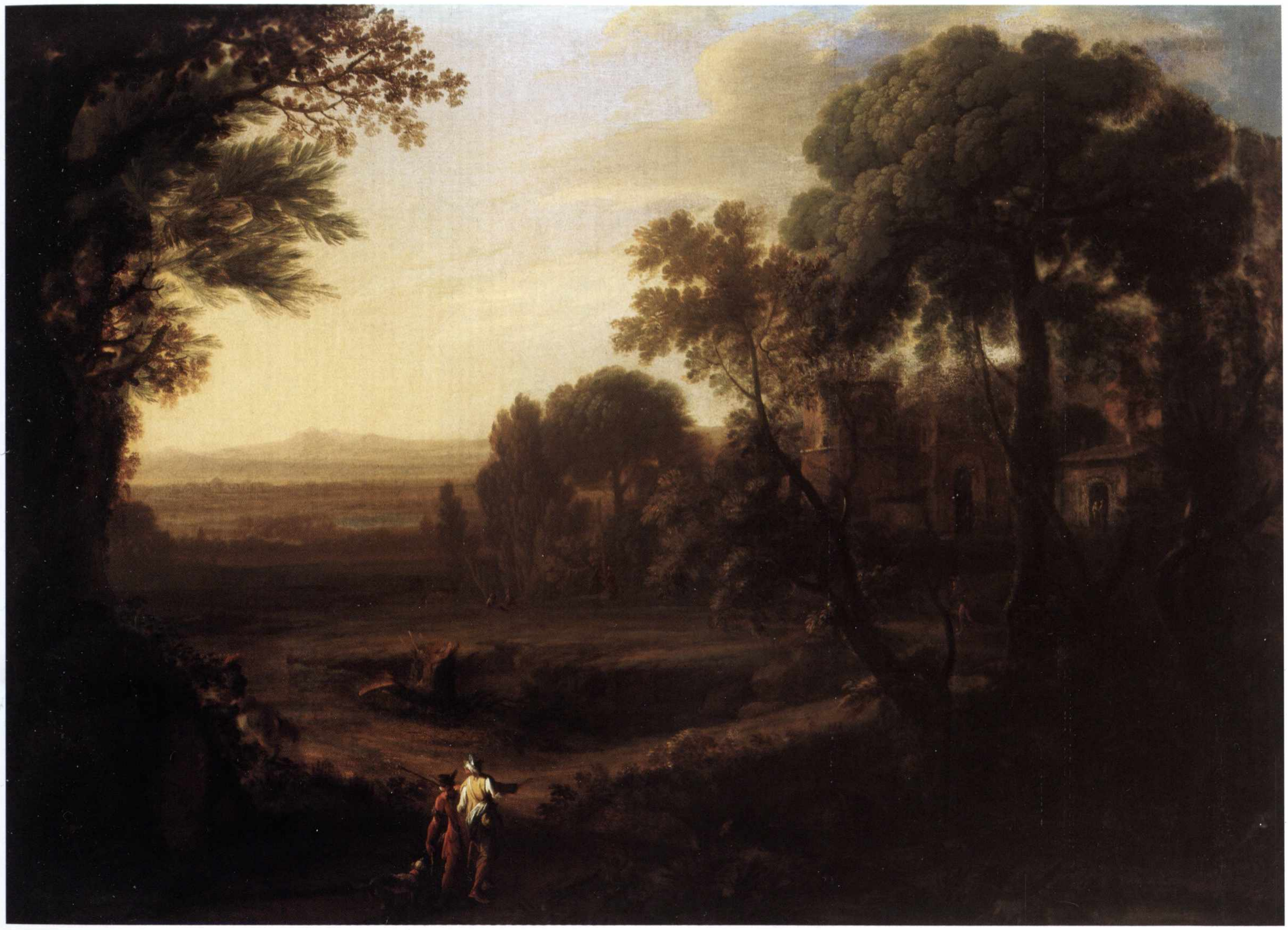
Il raffinato pittore fiammingo è stato oggetto, a partire dal 1960, di studi importanti, anche se non sistematici, che ne hanno meglio chiarito il percorso stilistico e la complessa cultura. Attivo a Roma dal 1624, fu in stretto contatto con Claude Lorrain (risulta dai documenti aver abitato nella sua stessa casa), rimase nell'Urbe fino al 1641 eseguendo numerosi dipinti con il soggetto della campagna romana. In seguito fu a Parigi, ove diventò *"pittore ordinario del Re"*. Il suo stile appare influenzato sia dall'opera del suo maestro in Utrecht, Cornelis van Poelenburg, sia dall'interpretazione del paesaggio appresa durante la lunga permanenza in Italia.

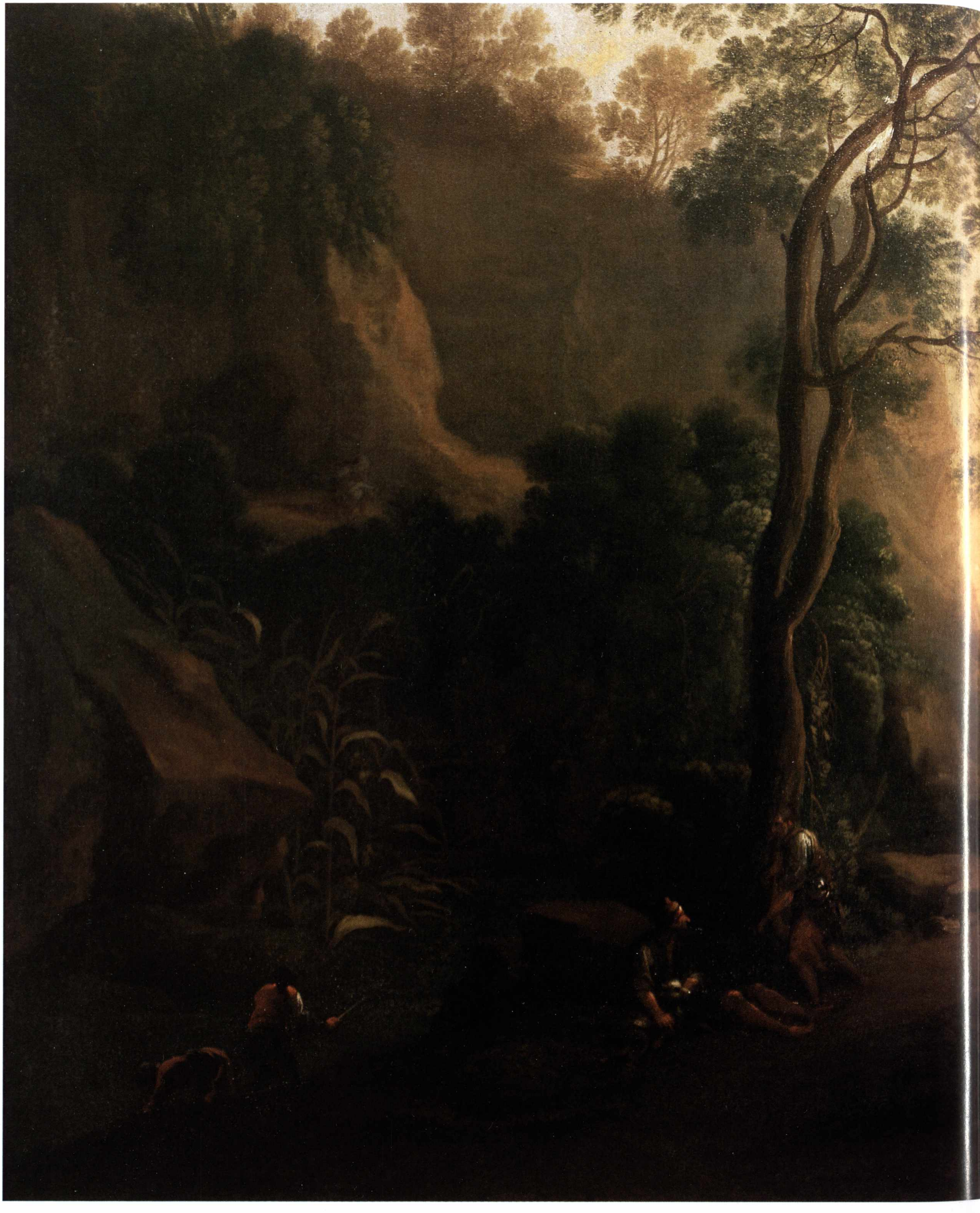
Herman van Swanevelt ebbe notevole importanza nella creazione del modello del paesaggio italianizzante del Seicento europeo, caratterizzato soprattutto dalla prevalenza di una visione idealizzata e idilliaca della campagna romana soffusa da luci dorate. Dalla visione dello Swanevelt derivò anche quella, altrettanto raffinata, prodotta dal pittore fiammingo Jan Both.

Le sue vedute dell'agro romano raffigurano solitamente luoghi in cui prevale l'elemento naturalistico sulla rovina e anche sulla raffigurazione umana, tanto da essere definito *"più paesista che vedutista, interessato ad un paesaggio minore, né aulico né eroico, ma sinceramente sentito"*. Il pittore eseguiva anche le figurine, che presentano un aspetto allungato, tipologicamente simile a quello delle figure dei quadri di Claude Lorrain; la realizzazione in prima persona delle figure era allora procedimento raro, poiché, di solito, i paesaggisti si valevano di pittori specializzati nel genere.

I due paesaggi dell'Istituto, raffinati lavori della maturità del pittore, databili verso il 1640, cioè verso la fine della sua permanenza romana, rappresentano rispettivamente un'alba dorata con pastori e greggi, e un tramonto con un ritorno dalla caccia. Nelle due tele è evidente l'influsso di Claude Lorrain e del suo modo di stendere e toccare paesaggio e alberi; da Lorrain deriva anche la luminosa visione del cielo, rischiarato da luci fluide e diffuse che si propagano e vivificano ogni parte del dipinto, e, per contrasto, rendono più intense anche le ombre. Le due opere presentano rapporti stretti soprattutto con i paesaggi del pittore nella Galleria Doria-Pamphilj di Roma, pervasi da identica vena poetico-contemplativa e da placida e rasserenante visione della natura, nella quale le figure umane costituiscono solo un elemento minore di complemento. Peculiare del pittore la tecnica minuziosa con cui vengono toccate le masse del fogliame, che paiono ondeggiare nella luce, il tramonto luminoso del sole, la definizione delle luci radenti di aurora o crepuscolo che, spaziando nella vastità del cielo, illuminano nuvolette e alberi. La tipologia eminentemente contemplativa dei due paesaggi corrisponde d'altra parte perfettamente all'inclinazione psicologica del pittore. Il suo biografo secentesco, Giovanni Battista Passeri, ne ha sottolineato infatti il carattere introverso e solitario, portato alla malinconia, alieno da pose intellettualistiche, affascinato invece dalla poetica campagna romana, fatta di semplici alberi, viottoli, ponticelli, osterie fuori porta, alla quale il suo occhio indagatore seppe conferire avvolgente, impalpabile e sottile atmosfera di sogno e di nostalgica rievocazione.

BIBLIOGRAFIA
Inediti.





Vincent Malò

(1605 circa - 1660 circa)

Il trionfo di Venere

1640 circa
Olio su tela, cm 200 × 285
Provenienza: acquisto sul mercato antiquario
Inv. 928

Il dipinto proviene dal castello di Morsasco (Alessandria), proprietà dei Pallavicino dall'inizio del Novecento e prima ancora dei Centurione. Nel 1988 i preziosi arredi del castello, comprendenti una scelta e inedita collezione di opere genovesi del Sei-Settecento, furono venduti presso la Casa d'Aste della Rocca di Torino; nell'occasione il *Trionfo di Venere* venne acquistato dall'Istituto.

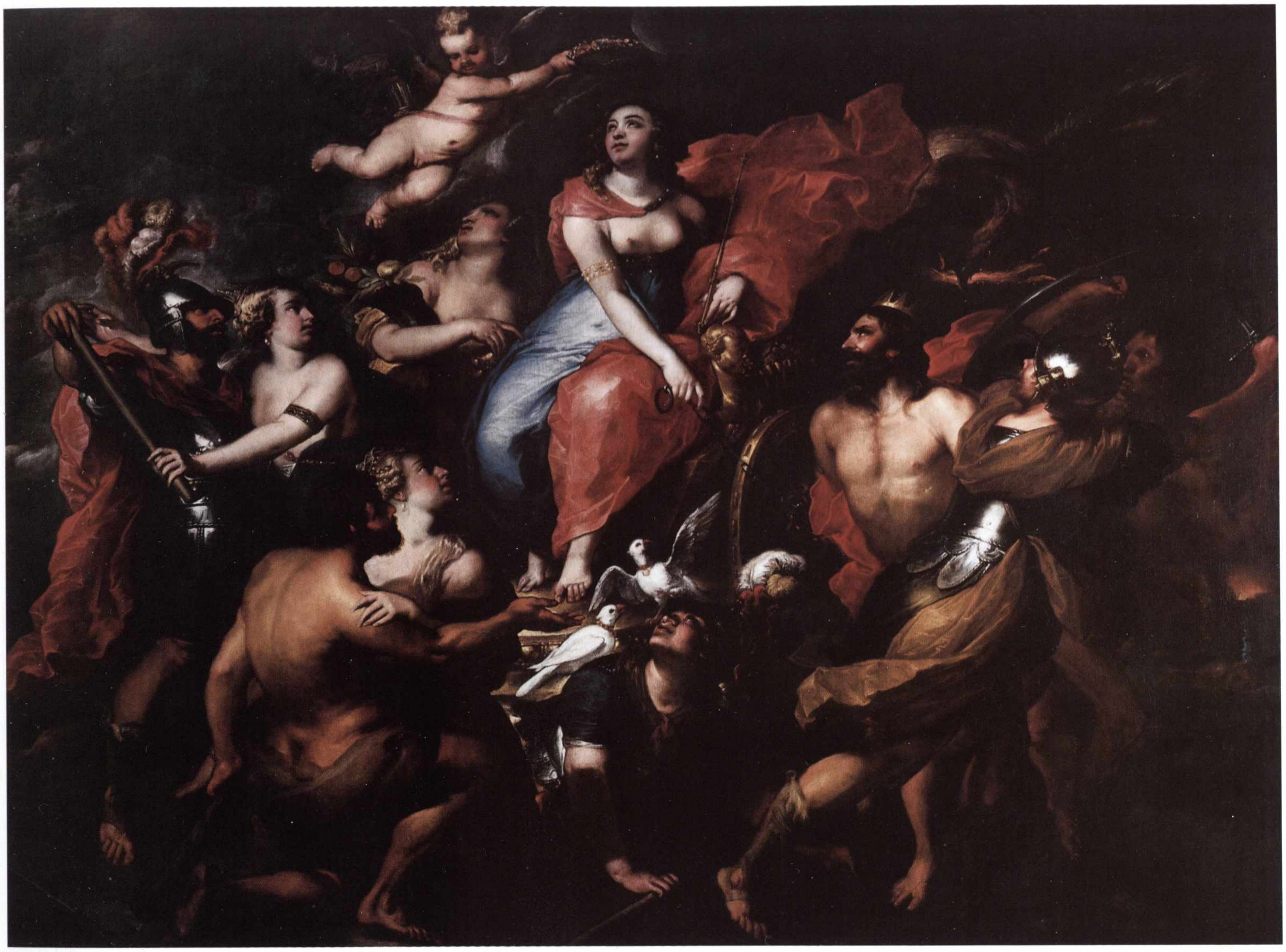
Il *Trionfo di Venere* è lavoro di complessa lettura e di ricca simbologia. Si può ritenere che il soggetto declini il tema dell'invincibile potere di Venere.

Il quadro era, probabilmente, parte di un più vasto insieme di trionfi e glorie di divinità. È infatti da accostare al *Trionfo di Giunone* dello stesso Malò, pubblicato nel 1966 e riletto in seguito alla luce di nuove considerazioni iconografiche: la dea appare su un carro assai simile a quello di Venere, nell'atto di ordinare che gli occhi di Argo, decapitato ai suoi piedi, vengano incastonati sulla coda del pavone a lei sacro. Il lavoro è fortemente debitore, per tematica e invenzione pittorica, alla *Morte di Argo* di Rubens, già delle collezioni di Genova e oggi al Wallraf-Richartz Museum di Colonia. Il *Trionfo di Venere* appartiene alla fase tarda dell'attività genovese dell'artista ed è databile verso il 1640, quando la sua pittura presenta una completa adesione al linguaggio barocco. Dell'opera, sicuramente tra i capolavori del pittore fiammingo, sono particolarmente apprezzabili il ricco e sontuoso colore, con una prevalenza di fiammeggianti sfumature di rubino, l'opulenta bellezza dei tipi femminei, la raffinata trattazione dei particolari, segnatamente dei gioielli e del carro. L'indubbia ascendenza rubensiana si esplicita nelle tipologie delle figure femminili, nei gioielli che le adornano, nelle acconciature, nelle trattazioni delle stoffe, nell'accesa cromìa, nel tema stesso del trionfo, che Rubens trattò più volte. La raffigurazione dell'Invidia, e più in generale del gruppo sulla destra, rimanda a uno degli episodi del ciclo di Maria de' Medici: quello del Concilio degli dei, che ha sulla destra l'Invidia e le Furie cacciate.

Il quadro è opera di grande impegno, accurato pure nel disegno; testimonia della bravura del Malò ricordata dalle fonti, di quell'"*ottimo gusto di pennelleggiare*" nello stile del Rubens, che l'artista seppe esprimere anche nelle tele di grandi proporzioni.

Bibliografia

A. Cifani, F. Monetti, *Vincenzo Malò, Il trionfo di Venere*, in *Van Dyck a Genova. Grande pittura e collezionismo,* catalogo della mostra, Milano 1997, pp. 356-357.



Manifattura parigina del XVII secolo

Giunone e Cerere al cospetto di Venere

1640-60
Arazzo, tessitura in lana, seta e oro, cm 310 × 363
Provenienza: acquisto sul mercato antiquario
Inv. 545

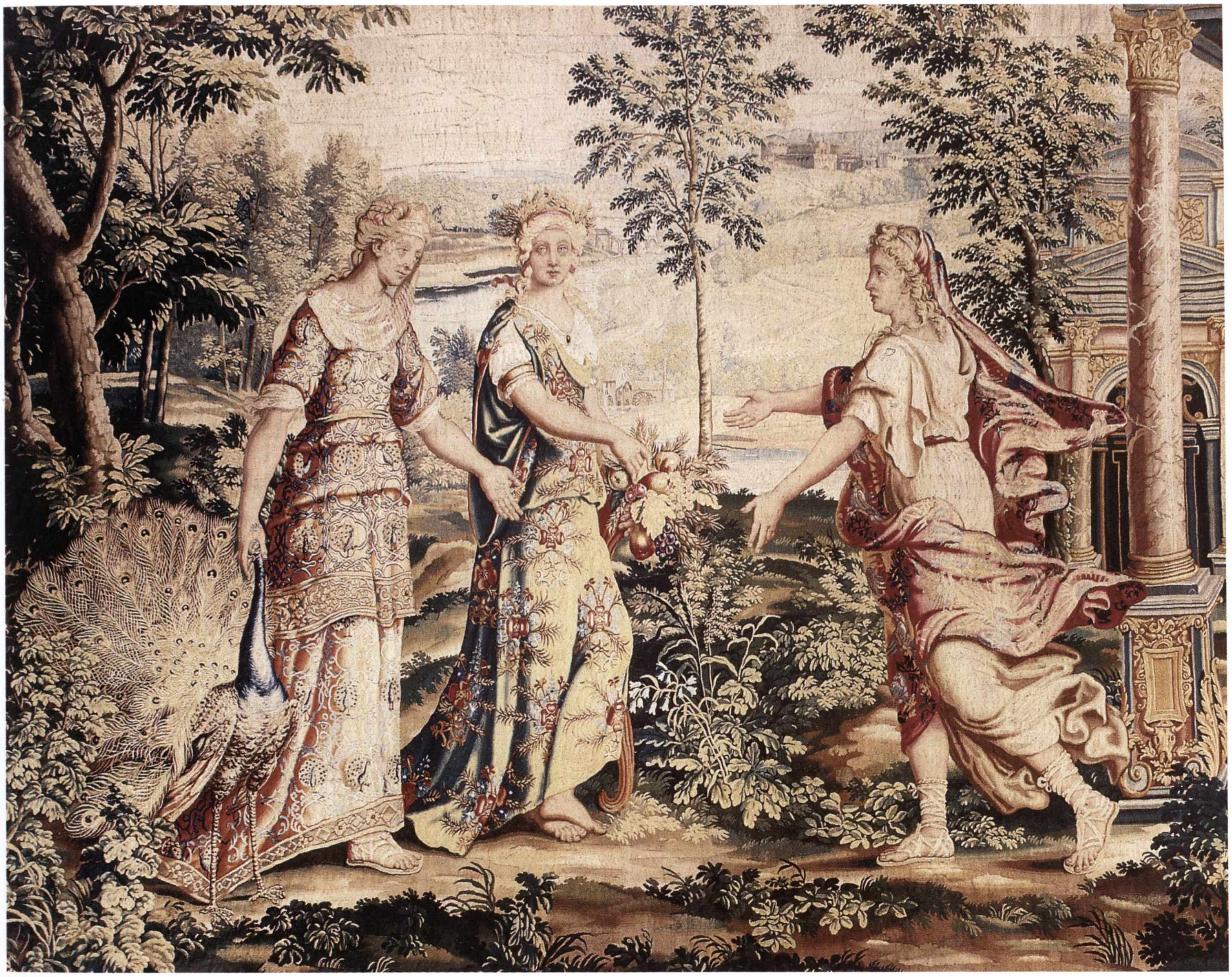
Il tema della storia di Psiche fu tra i più amati in Italia in epoca rinascimentale, sia per la poesia intrinseca della bella storia d'amore, sia per il lieto fine che la caratterizza, per la ricca messe di implicanze filosofiche e religiose che sottintende. La storia, alquanto complessa, narrata da Apuleio nelle *Metamorfosi o L'asino d'oro,* illustra le vicende di Psiche, fanciulla tanto bella da suscitare l'invidia di Venere. La fanciulla diventò sposa di Cupido in persona, ma per poter coronare la felicità con il suo sposo fu costretta a superare ardue prove imposte da Venere.

Nell'arazzo è narrato un episodio della storia: quello delle dee Giunone e Cerere che vanno da Venere a intercedere per Psiche. Nella scena le due dee sono facilmente riconoscibili per via dei loro attributi: il pavone per Giunone e una cornucopia di frutti per Cerere; indossano vesti elegantissime di stoffe ricamate e si muovono sullo sfondo del paesaggio verdeggiante, con edifici antichi. La bordura dell'arazzo presenta un fastoso decoro a grottesche, fiori, frutti e colonne.

L'iconografia dell'arazzo deriverebbe da un'idea del pittore fiammingo Michiel Coxie, che, secondo una tradizione che ha come primo referente il Vasari, avrebbe preparato i disegni per la serie di incisioni della *Storia di Psiche* realizzata dal cosiddetto Maestro della B nel Dado e da Agostino Veneziano. La critica moderna ritiene tuttavia che tali incisioni possano essere state mediate da parte del Coxie da idee di Perin del Vaga. Episodi della favola furono incisi anche da Marcantonio Raimondi e da Jacopo e Gian Giacomo Caraglio.

La prima tessitura della *Storia di Psiche*, comprendente ben ventisei tele, in lana seta ed oro, fu eseguita a Bruxelles per Francesco I di Francia e fu purtroppo bruciata in epoca rivoluzionaria per recuperarne l'oro. Una seconda tessitura sarebbe stata realizzata a Firenze, sempre su disegni del Coxie; altre sarebbero state compiute in Francia verso la metà del XVII secolo. A Parigi fu eseguita all'inizio del Seicento una serie di arazzi, tratti anch'essi dai disegni del Coxie, che riprendono cartoni di gusto cinquecentesco. La serie, ricordata nei documenti contemporanei riprodotti dal Fenaille all'inizio del Novecento, era per lo più composta da sei, al massimo sette tele. È ricordata anche l'esistenza di tele minori o "entre-deux": a questa serie appartiene anche l'arazzo dell'Istituto. Dal confronto con i superstiti arazzi del ciclo, il pezzo risulta appartenere alla medesima sequenza conservata nel Museo di Arti Decorative di Budapest. È da sottolineare che le condizioni di conservazione della pregevole opera sono veramente molto buone, con colori ancora vividi e brillanti.

BIBLIOGRAFIA
A. CIFANI, F. MONETTI, *Il Palazzo dell'Istituto Bancario San Paolo di Torino e le sue collezioni d'arte*, Torino 1997, pp. 46-47.



Jusepe de Ribera detto lo Spagnoletto

(1591-1652)

Martirio di san Lorenzo

1630 circa
Olio su tela, cm 195 × 246
Provenienza: acquisizione da fusione con la Banca Nazionale delle Comunicazioni
Inv. 11389

La grande tela rappresenta il martirio sulla graticola infuocata del diacono Lorenzo, secondo la *Passio Polychronii*, di cui si hanno tre versioni scalate fra V e VII secolo. L'opera è attribuibile al pittore spagnolo Jusepe de Ribera detto lo Spagnoletto, artista che fu lungamente attivo a Napoli. L'attribuzione alla mano del grande maestro è stata recentemente confermata da Nicola Spinosa.

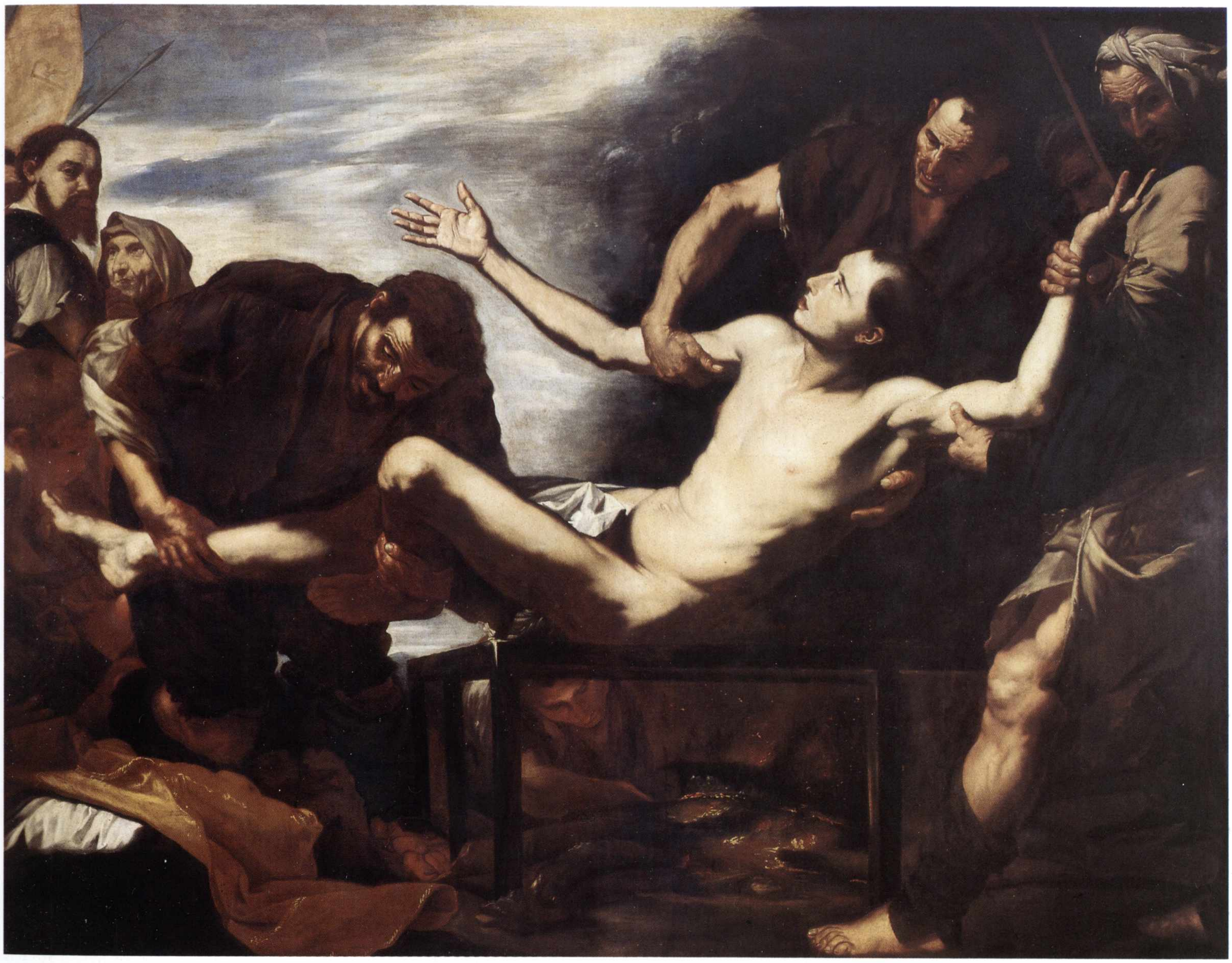
Nel suo sviluppo orizzontale l'opera riprende gli schemi adottati da Ribera nelle composizioni di gruppo come il *Martirio di san Bartolomeo*, il *San Sebastiano curato dalle pie donne* o il *Martirio di sant'Andrea*: tutti dipinti in cui l'artista usa un identico modulo compositivo, dinamico e insieme monumentale e solenne. Il dipinto stilisticamente più vicino a quello dell'Istituto appare il *Martirio di san Bartolomeo* della Galleria Palatina di palazzo Pitti, datato fra 1628 e 1630; ma anche nel *Martirio di sant'Andrea* della Galleria Nazionale di Budapest è presente una figura di carnefice prossima a quella dell'uomo che stende san Lorenzo sulla graticola. Il personaggio sull'estrema destra della scena, poi, con turbante in capo, ha riscontro preciso in altre opere: lo si ritrova infatti, ad esempio, in posizione simile nel *Martirio di san Bartolomeo* del Museo Catalano di Belle Arti di Barcellona. Alcune analogie formali si individuano anche con il *Sileno ubriaco* della Galleria di Capodimonte, il *Martirio di san Bartolomeo* della Sickam Gallery di New York, il *Martirio di san Lorenzo* del Kansans City Museum. Da sottolineare, infine, che il particolare cielo striato, realizzato con impasto di tocchi sottili pervasi da sensibili vibrazioni cromatiche, compare in molti quadri del Ribera (si veda il *Don Giovanni d'Austria* del Palazzo Reale di Madrid).

Sia le tele citate che quella di proprietà dell'Istituto sono accomunate da un accentuato grado di sperimentazione caravaggesca, da una luminosità resa intensa dall'uso di luci laterali, da un'insistita ricerca naturalistica e plastica dei dettagli. Si enfatizza inoltre in questo gruppo di composizioni, rispetto al percorso stilistico precedente dell'artista, la ricerca di drammatizzazione dell'evento attraverso una concitata articolazione spaziale di chiara origine caravaggesca, messa in atto per focalizzare l'attenzione del fedele sui nodi dominanti della composizione. L'abilità pittorica e la capacità di condivisione emotiva della vita spirituale dei modelli permettono al pittore spagnolo di rappresentarli sempre con intensa adesione. Il suo inconfondibile impasto di colore, lavorato con delicatezza ma anche con tratto sicuro, rende la materia pittorica viva e percettibile fin nei minimi particolari e crea una coinvolgente tensione spirituale. Nel dipinto del Sanpaolo è intensa l'indagine psicologica dei personaggi: genuina galleria di volti e atteggiamenti di carnefici e astanti, con sentimenti scalati fra indifferenza e compiaciuto sadismo.

Il quadro, nella sua complessa definizione formale e stilistica, evidenzia anche rapporti con l'opera di Francesco Fracanzano, pittore raro che, secondo il De Dominici, sarebbe entrato verso il 1622 nello studio del Ribera: il *Martirio di san Lorenzo* presenta infatti affinità con due dipinti del Fracanzano raffiguranti *Storie di san Gregorio armeno* della omonima chiesa di Napoli, datati 1635.

Lo stato precario di conservazione generale consiglia prudenza nella datazione che, come abbiamo evidenziato, i confronti trasportano verso il 1630. Effettivamente la tela è realizzata con un impasto che nelle parti meglio conservate si riscontra proprio nelle opere della fine degli anni venti del Seicento, quando il pittore abbandona la iniziale nitidezza di pennellata per sperimentare effetti che la critica ha definito spessi, densi e ruvidi. L'attribuzione potrà forse essere perfezionata dopo un indispensabile restauro che elimini i pesanti ritocchi subiti a causa di un improprio ripristino antico e le vernici annerite. Questo permetterebbe di valutare a pieno l'eventuale apporto della bottega nella stesura del dipinto e il significato della lettera "R" che campeggia sul giallo dorato della bandiera che sventola sullo sfondo.

Bibliografia
Inedito.



Carlo Francesco Nuvolone

(1609-1661)

Mosè fa scaturire l'acqua dalla roccia di Meriba

1650-55
Olio su tela, cm 110 × 147
Provenienza: acquisto sul mercato antiquario
Inv. 940

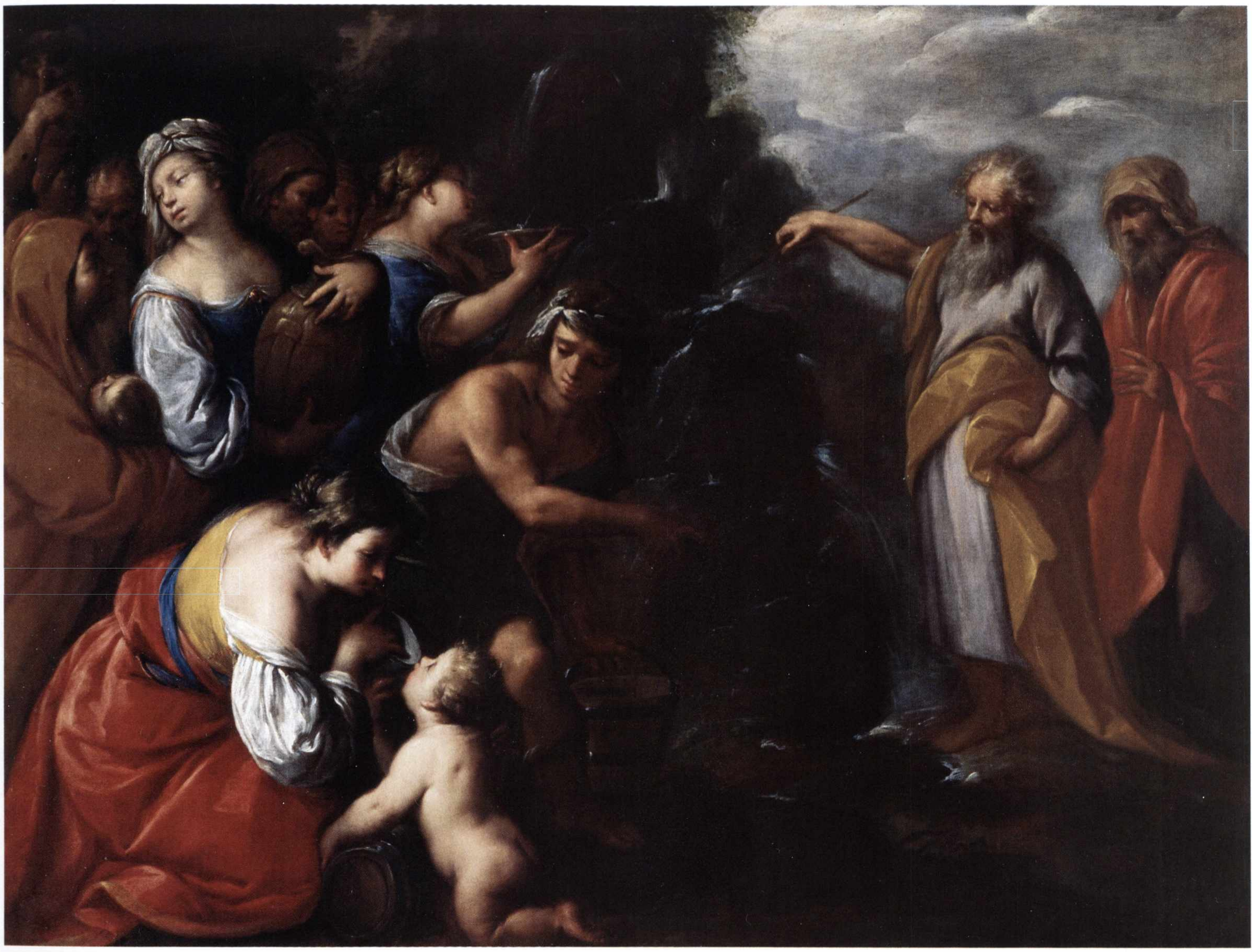
Nella grande tela Mosè è rappresentato nell'atto di percuotere la roccia di Meriba con il bastone per dissetare gli Ebrei (cfr. *Esodo*, 17, 1-7). Il soggetto è spesso raffigurato soprattutto nell'ambito della pittura secentesca italiana. Il tema biblico allude, in senso compiuto, all'acqua del battesimo e alla redenzione del popolo di Israele.

Il quadro è assai simile al dipinto del Nuvolone del Musée des Beaux-Arts di Caen, probabilmente proveniente dalla collezione di Gerolamo D'Adda, nella quale viene elencata, con un suo *pendant*, nel 1759. Poche le differenze fra le due opere, a parte le proporzioni (la versione francese è molto più grande). La variante più significativa è la presenza, in questa versione, di un fanciullo all'estrema sinistra. Recentemente la critica ha segnalato, a proposito di questo quadro, l'esistenza di un disegno per la figura della donna in primo piano che porge da bere al bambino conservato a Brema nella Kunsthalle; è stato anche sottolineato che la figura femminile in secondo piano a sinistra trova riscontro preciso in quella della cortigiana tratteggiata per la decima cappella del Sacro Monte d'Orta all'interno della scena che narra fatti dell'imperatore Federico II. La figura del Mosè, inoltre, si ritrova simile in un dipinto del Nuvolone conservato presso l'Istituto delle Giuseppine di Novara. Esistono, infine, derivazioni da quest'opera apparse a più riprese sul mercato antiquario italiano e inglese.

Il quadro ebbe successo fin dal Seicento e fu pertanto copiato più volte; nel 1722 uno del tutto simile, e già allora considerato copia da Nuvolone, era elencato nella collezione Parravicini.

È lavoro di costruzione articolata e sontuosa, di ricca vivezza coloristica; la pennellata è morbida e vaporosa. Il linguaggio stilistico del Nuvolone evidenzia in questa sua opera maggiore un ductus sciolto e naturale e maestria non comune nella trattazione del chiaroscuro e dei larghi panneggi. La freschezza, la scioltezza della composizione e l'abilità del disegno inducono a ritenere la tela un lavoro della piena maturità del pittore, da datare verso il 1650-55.

BIBLIOGRAFIA
F.M. FERRO, *Nuvolone: una famiglia di pittori nella Milano del '600,* Cremona 2003, pp. 240-241, con bibliografia.



Pittore attivo a Firenze nella seconda metà del XVII secolo

Rebecca al pozzo

1680-85 circa
Olio su tela, cm 101 × 130
Provenienza: acquisto sul mercato antiquario
Inv. 11897

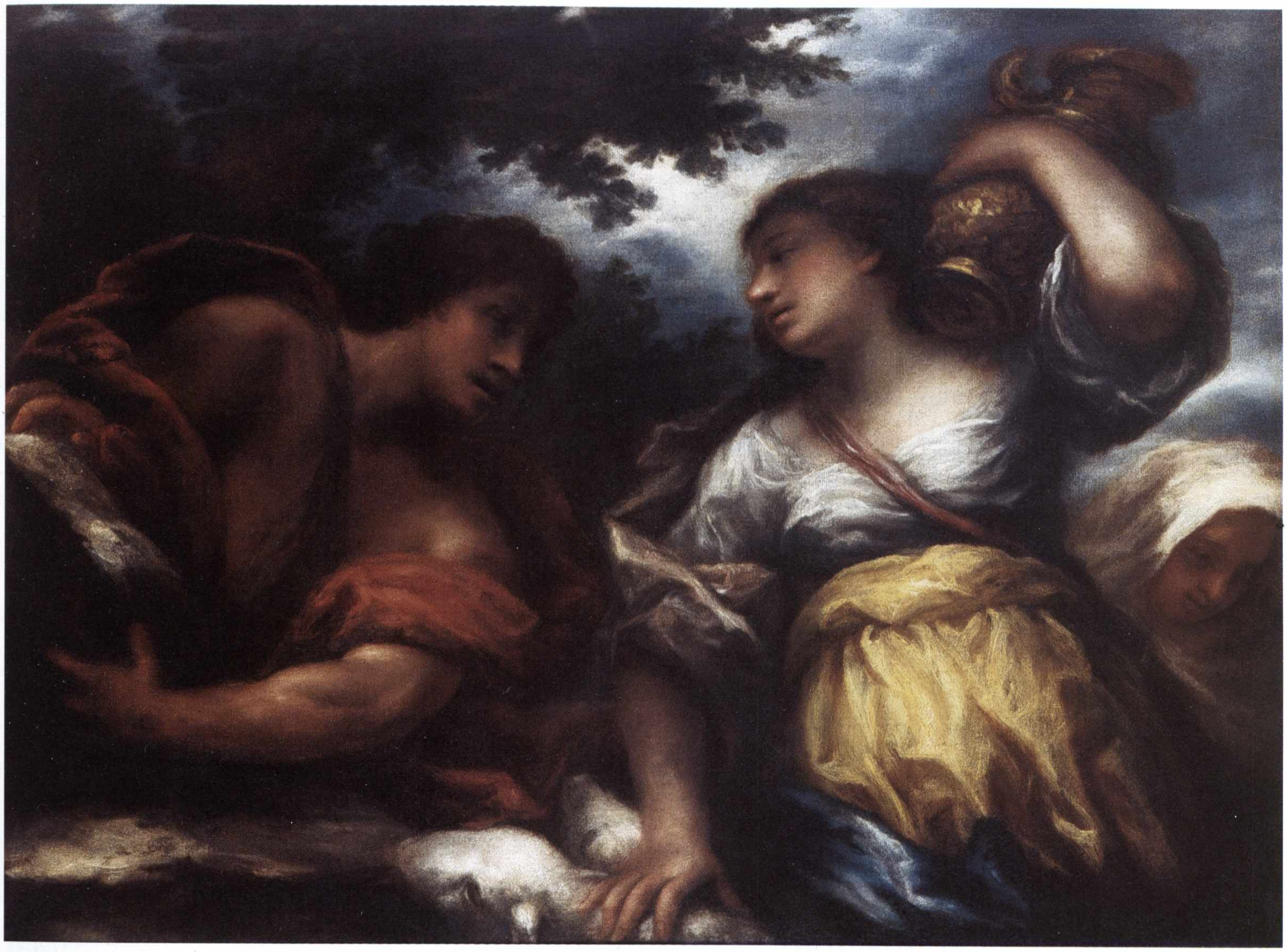
Celebre episodio biblico (*Genesi*, 24) di Rebecca al pozzo, raffigurata mentre porge l'acqua a Eliezer, il servo di Abramo, venuto a cercare una sposa per Isacco.

Il soggetto conobbe, soprattutto nel Sei-Settecento, una costante fortuna iconografica: offre infatti, in un generale contesto arcadico e pastorale, l'occasione per dipingere, oltre a Rebecca, animali esotici, personaggi orientali, fanciulle e astanti, gioielli. Nella proposta di nozze, che stupisce e turba fortemente la protagonista, si è voluta cogliere una prefigurazione in senso lato dell'Annunciazione; il pozzo attorno a cui avviene l'evento è antico simbolo di fecondità e di vita.

Rebecca al pozzo è lavoro riconducibile nell'alveo dell'arte fiorentina fra fine Seicento e primo Settecento. La pennellata è veloce, densa, sfrangiata, con uso di bianchi schiumosi e di rossi vivi; molto accurata la descrizione di oggetti preziosi e scintillanti come il vaso di Rebecca; delicato per trattazione e finitura il paesaggio dello sfondo, con i suoi bagliori chiari velati di nebbie azzurrine, che risaltano oltre le fronde degli alberi dipinte con tonalità bituminose.

Opera di cultura composita, presenta ancora riferimenti alla pittura di Cecco Bravo, mentre non mancano forti punti di contatto con lo stile di dipinti di Livio Mehus e di Francesco Botti. Vi sono inoltre notazioni derivanti dai tardi influssi del cortonismo, che conobbe fortune modeste in Firenze durante tutto il corso del Seicento, ma che si sviluppò invece fortemente a fine secolo, grazie alla presenza in città a partire dal 1682 di Luca Giordano, attivo per la cappella Corsini nella chiesa del Carmine e per il palazzo del marchese Riccardi. Il pittore napoletano, influenzato dall'arte di Pietro da Cortona e da quanto visto negli appartamenti di palazzo Pitti, diede infatti origine a uno stile "protosettecentesco", caratterizzato da una forte luminosità atmosferica e da timbri schiariti della tavolozza, che a Firenze trovò immediatamente seguito e si protrasse per tutta la prima metà del Settecento: fondamentale per pittori come Giovanni Domenico Gabiani, Nicolò Lapi, Alessandro Gherardini.

BIBLIOGRAFIA
Inedito.



Nicolaes Berchem

(1620-1683)

Paesaggio laziale con guado

1660 circa
Olio su tela, cm 88,5 × 112,5
Provenienza: acquisizione da fusione con l'IMI
Inv. 12158

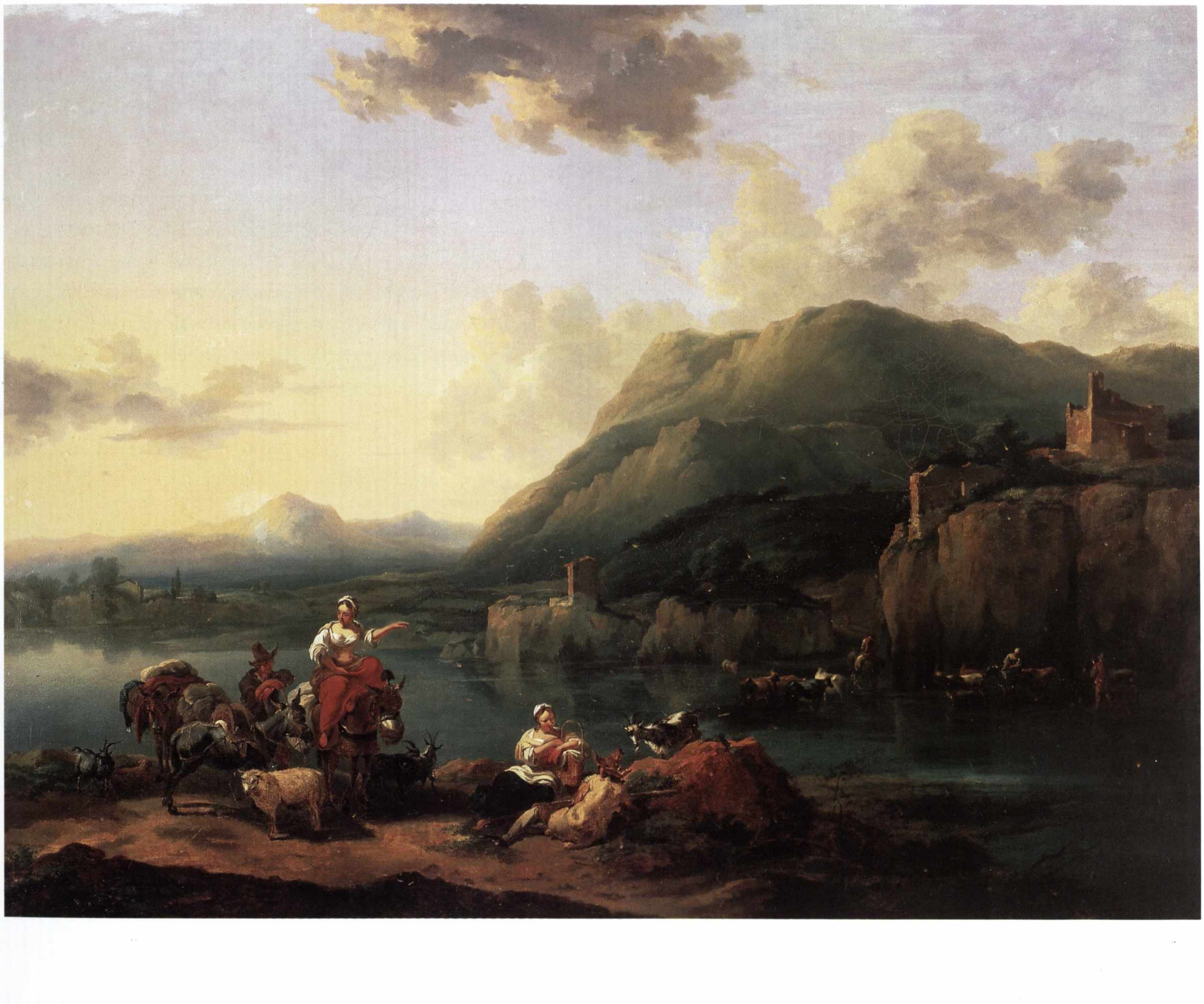
Opera del grande pittore fiammingo italianizzante Nicolaes Berchem, versatile e prolifico autore di vedute, paesaggi, soggetti storici, scene di battaglia, allegorie, scene di genere. Berchem realizzò soprattutto vedute idealizzate di paesaggi italiani e soggiornò a Roma a più riprese, fra 1642 e 1653, e poi ancora verso il 1673. In Roma eseguì, tra l'altro, numerosi schizzi e studi di paesaggio, di animali o scene di genere, creandosi un vastissimo repertorio di tipi e figure italiane che utilizzò ampiamente al ritorno nei Paesi Bassi, sia per dipinti che per le sue celeberrime incisioni destinate a esercitare sulla pittura europea un durevole influsso fino alla fine del Settecento.

La scena rappresenta un guado con alcuni personaggi e animali, che trovano riscontro stilistico e iconografico preciso in altre opere note del pittore e anche in sue acqueforti. L'ambientazione è quella di un paesaggio laziale all'alba. Evidente l'influsso da van Laer e da Jean Asselyn. Berchem cattura con grande sensibilità pittorica l'essenza della luce "italiana" che pervade l'opera e che è la vera protagonista; l'effetto luminoso e intenso del contrasto fra le montagne brulle, l'acqua ancora scura e il cielo dorato rendono la composizione particolarmente mossa e vivace.

L'uso di tonalità ruggine e bruno-rossastre per il terreno e per gli edifici sullo sfondo, la vivacità particolare dei colori delle vesti dei personaggi, la leggerezza vaporosa e trasparente delle nuvole fluttuanti nel cielo sono tipici della sua produzione verso il 1660, quando, rientrato in patria, era attivissimo pittore di vedute italianizzanti (di Berchem si conoscono almeno 850 quadri). L'opera si collega direttamente e strettamente al dipinto, considerato tra i suoi capolavori, raffigurante un *Paesaggio italiano* dell'Herzog Anton Ulrich-Museum di Braunshweig, nel quale compare, tra l'altro, una pastorella a cavallo con le braccia allargate in posizione identica a quella che si vede sulla sinistra della tela; anche la cadenza e la disposizione delle nuvole e del paesaggio appaiono assolutamente prossime.

Il *Paesaggio laziale* faceva parte delle collezioni private di Giuliano Briganti e fu acquistato dall'Istituto nel 1954 su indicazione di Federico Zeri, che lo ritenne opera *"di eccezionale bellezza"*.

BIBLIOGRAFIA
Inedito.



Peeter van Bredael

(1629-1719)

Mercato romano

1660-70
Olio su tela, cm 118 × 167
Provenienza: acquisto sul mercato antiquario
Inv. 47

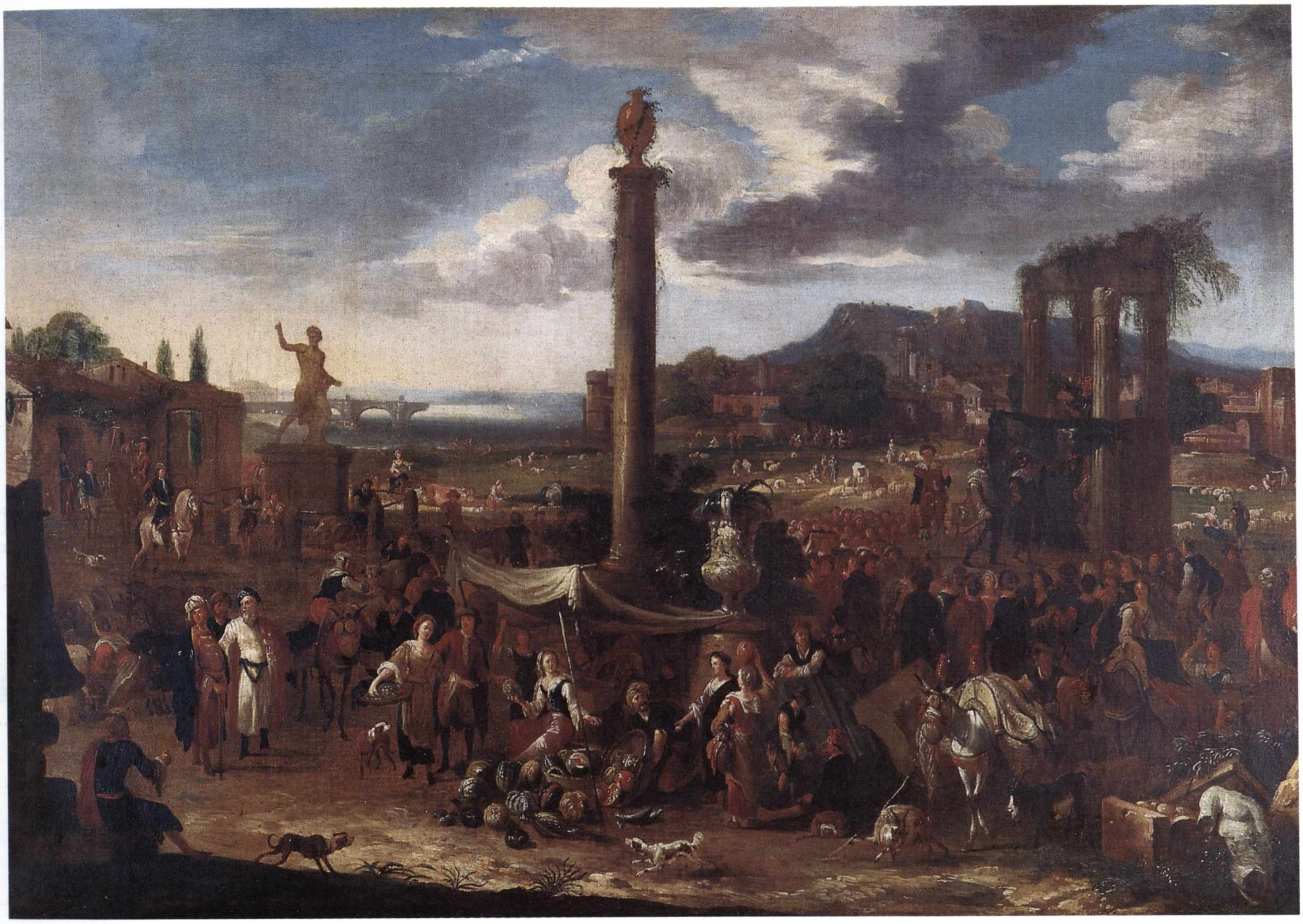
Vivace scena di mercato ambientata in uno spazio che evoca quello del Foro Romano. Sullo sfondo a sinistra si nota infatti uno dei Dioscuri del Quirinale, frammezzo a vasi e rovine di monumenti classici; le colonne sulla destra sono simili a quelle del Tempio di Venere o del Foro di Nerva a Roma; anche le rovine tendono a suggerire inequivocabilmente un ambiente romano, anche se non riproducono fedelmente un luogo specifico.

Mentre per un verso non è testimoniato un soggiorno del Bredael in Italia, per l'altro la presenza di elementi del paesaggio italiano e soprattutto romano è pressoché costante nella sua produzione. Gli elementi, assemblati in modo sempre non reale, rendono probabile una loro derivazione indiretta da stampe o da raffigurazioni pittoriche. Su tali sfondi compaiono, nella maggior parte dei dipinti noti del Bredael, scene di mercato o comunque di vita popolare, ispirate anche nel costume all'analoga produzione di soggetto italiano.

Il *Mercato* delle collezioni dell'Istituto si inserisce facilmente nel quadro della produzione meglio testimoniata del Bredael, che presenta opere particolamente vicine a questa per soggetto e per resa, come i firmati *Mercato nel Foro romano* del 1678 (Euston Hall, collezione Duke of Grafton), e *Mercato in Italia* del Musée Municipal di Chalons-sur-Marne.

Per la datazione dell'opera, i riferimenti più pertinenti sono i due quadri del Museo Bruckenthal a Sibiu (Romania): *Mercato presso Ponte Sant'Angelo* e *Mercato nel Foro*, datati dalla critica al decennio 1660-1670. L'ultimo, in particolare, è prossimo all'opera del Sanpaolo, sia per l'ambientazione paesistica, che per il ricorrere di elementi quasi identici nelle scenette del mercato.

BIBLIOGRAFIA
A. CIFANI, F. MONETTI, *Il Palazzo dell'Istituto Bancario San Paolo di Torino e le sue collezioni d'arte*, Torino 1997, p. 28.



Pittore napoletano del XVII secolo

Cristo e l'adultera

1650 circa
Olio su tela, cm 116 × 165
Provenienza: acquisto sul mercato antiquario
Inv. 11324

L'episodio è tratto dal Vangelo di San Giovanni (8, 3-11). In primo piano, in luce, appaiono Cristo e l'adultera; in secondo piano, nell'oscurità, gli scribi e i farisei.

Opera napoletana del secondo Seicento, il quadro presenta struttura chiara e ferma di composizione, con soluzioni di sontuosa monumentalità e tono narrativo sostenuto e solenne. Sapiente il gioco di chiaroscuri sul volto di Cristo, dai lineamenti fortemente caratterizzati, che ispira insieme divinità e umanità, con sguardo misericordioso dolcemente rivolto verso la peccatrice. L'opera presenta altresì ricerca di qualità nella descrizione dei particolari, come le mani e la positura del collo di Gesù nell'atto di voltarsi. Anche le figure degli anziani farisei e dei soldati in secondo piano sono trattate con cura dei dettagli (le mani nodose, i visi rugosi), a sottolineare il contrasto sia dei piani narrativi che dei legami psicologici tra i personaggi della scena.

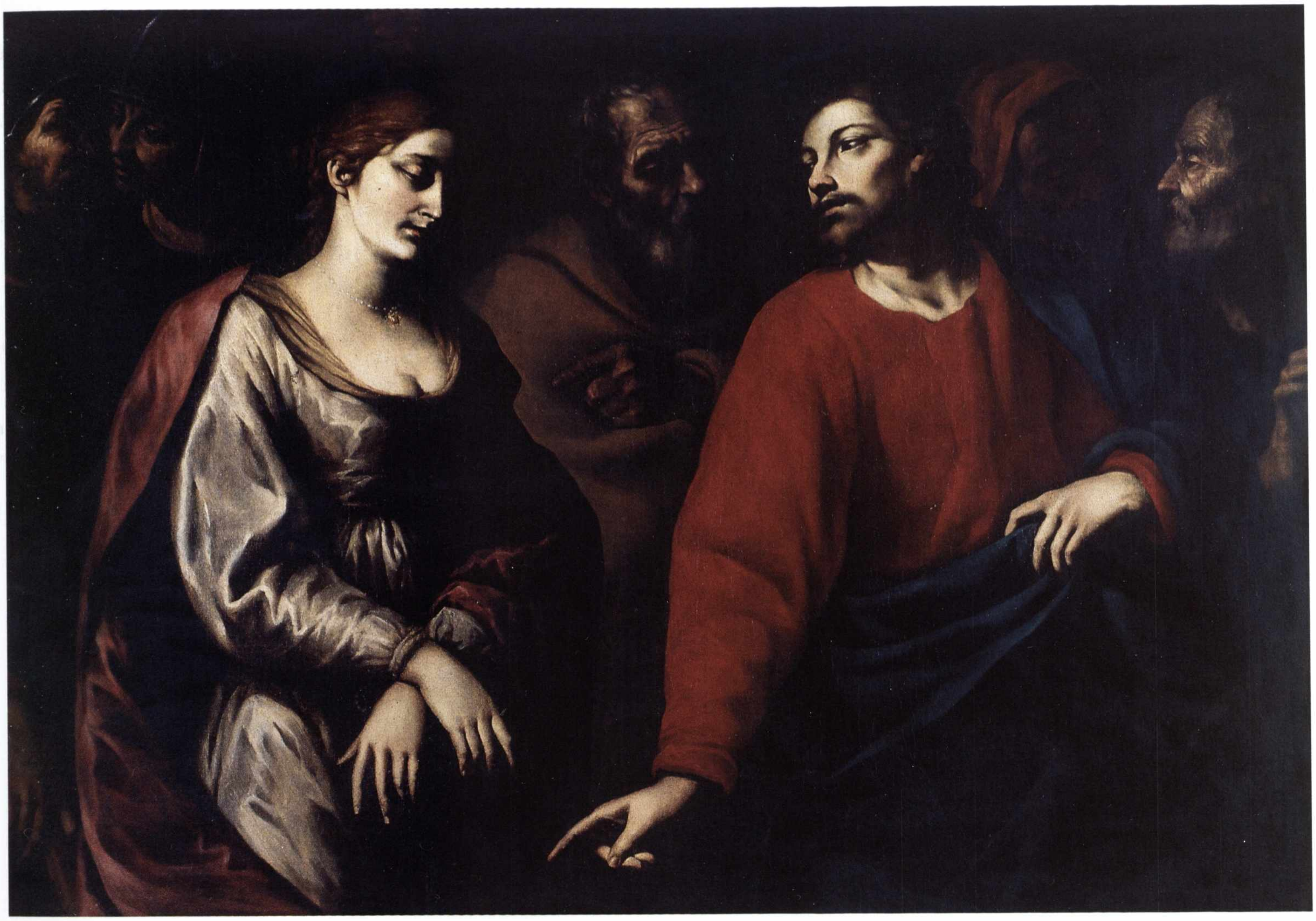
L'autore denota sicura conoscenza, oltreché di celeberrimi prototipi caravaggeschi presenti in Napoli, dell'opera di Mattia Preti, ispiratore della composizione, come si evince, ad esempio, dal confronto con la scena di analogo soggetto da lui dipinta, oggi alla Galleria Regionale di Palermo.

La tela propone diffusi contatti con la grande pittura secentesca napoletana e, in particolare, con la pittura di Bernardo Cavallino e di Andrea Vaccaro. Gli occhi di Cristo e della donna, allungati e languidamente espressivi, rimandano a Francesco Guarino; la figura dell'adultera appare vicina alla solenne giovane donna che con intenso naturalismo troneggia nella scena della *Nascita della Vergine* del Guarino (collezione Catello, Napoli).

La tradizione iconografica della scena nell'ambito napoletano è inoltre riscontrabile in opere decisamente più antiche di questa, come il *Cristo con l'adultera* di Paolo Finoglio del Museo Provinciale di Lecce, datato fra 1628 e 1629, di identica impaginazione scenica. È interessante notare che tale tipo di iconografia e di particolare scansione della scena in orizzontale con Cristo sulla destra, la donna pentita legata e posta sulla sinistra e i farisei tutt'intorno, conosca ampia diffusione a livello italiano, soprattutto nel contesto della pittura caravaggesca.

Le considerazioni stilistiche, unite agli articolati rimandi alla migliore tradizione della pittura napoletana secentesca, suggeriscono una datazione verso il 1650.

BIBLIOGRAFIA
Inedito.



Pittore emiliano della seconda metà del XVII secolo

Sofonisba beve il veleno

1670 circa
Olio su tela, cm 115 × 150
Provenienza: acquisizione da fusione con il Banco Lariano
Inv. 10053

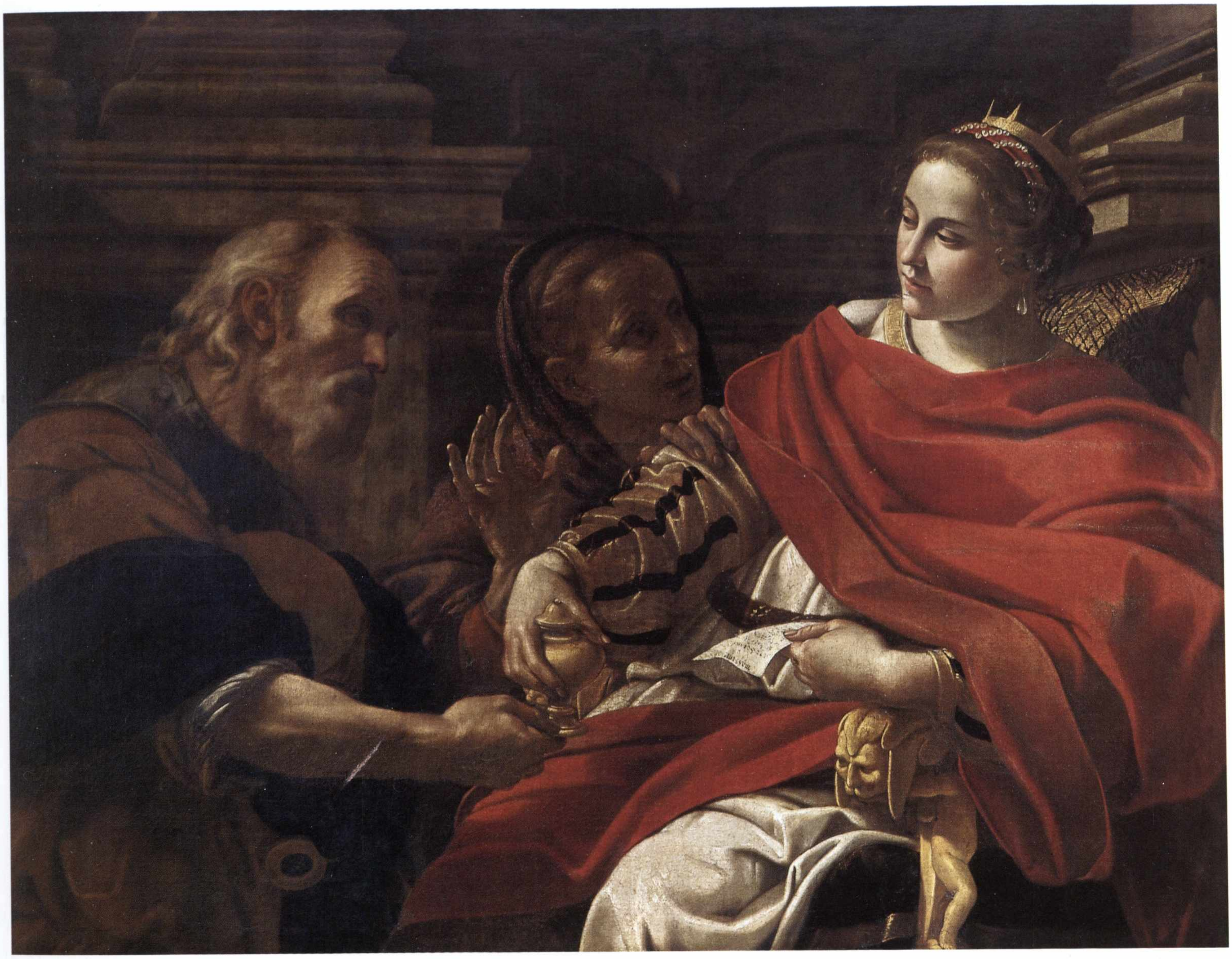
Fin dalle origini il dipinto era legato a un secondo quadro, raffigurante *Rinaldo e Armida*, copia antica di un lavoro di Alessandro Tiarini, oggi nella collezione della Banca Popolare dell'Emilia a Modena. La scena raffigurata è quella di Sofonisba che beve il veleno, secondo la narrazione di Tito Livio (XXX, 15). La donna, figlia di Asdrubale, era sposa di Massinissa, monarca numida; il marito, nella previsione che potesse cadere prigioniera dei romani, le inviò una coppa avvelenata, che ella bevve. L'episodio fu spesso raffigurato dai pittori barocchi sia italiani che del nord Europa, con una valenza simbolica di esaltazione della libertà e della dignità personale, a scapito della vita.

Nella tela sono evidenti i rapporti con la pittura di Guercino e, più in generale, con il classicismo emiliano e con Guido Reni. Da Guercino derivano direttamente le figure del servo che è riprodotto, come figura di san Giuseppe, nella *Circoncisione* del Museo di Belle Arti di Lione (1646) e della serva, che appare con identico viso e acconciatura nella *Giuditta con la testa di Oloferne* del Museo di Brest (1651). L'anziano uomo utilizzato come modello è presente poi come Padre Eterno, santo o profeta in tutta la più tarda produzione di Guercino, dalla cui pittura deriva pure il particolare ed espressivo atto di stupore della vecchia con le mani alzate. La figura di Sofonisba, bianca e altera, è anch'essa prossima a quella di regine effigiate da Guercino durante gli anni cinquanta e sessanta del Seicento; così pure l'acconciatura con perle intrecciate che si ritrova identica, ad esempio, nell'*Ester e Assuero* dell'University of Michigan Museum di Ann Arbor. I dettagli che ne segnalano la provenienza dall'area emiliana sono molteplici: lo stesso curioso bracciolo della sedia ove è seduta Sofonisba appare in molta pittura classicista emiliana, ad esempio in Donato Creti e in Ercole Graziani. Stilisticamente l'opera non è lontana neppure dal gusto di Luca Ferrari, la cui *Regina Tomiri con la testa di Ciro* della Galleria Estense di Modena veste con abiti simili a quelli di Sofonisba anche nel particolare delle ampie maniche di sbuffante stoffa rigata.

L'alta qualità induce a non ritenere l'opera una copia; tuttavia il giudizio deve essere sospeso, in attesa di un restauro che ne consenta una più corretta lettura.

Il dipinto, proveniente dalla collezione Alloni, è stato acquistato dal Banco Lariano nel 1968 e in seguito è passato all'Istituto.

Bibliografia
Inedito.



Giovanni Francesco Sacchetti

(notizie dal 1665 al 1681)

La vendita di Chiomara

1670-80
Olio su tela, cm 110 × 149
Provenienza: acquisto sul mercato antiquario
Inv. 929

Di rarissimo soggetto storico, rappresenta l'episodio avvenuto durante le guerre contro i galli tectosagi, dislocati nell'area della attuale Turchia. Il fatto è narrato da Plutarco nelle *Vite delle donne illustri* e riguarda Chiomara, moglie di Ortiago (o Orgiogonte/Orgiago/Ortiagon), capo dei gGalli. Altri accenni e riprese della storia – con piccole varianti – si trovano in Floro, Tito Livio, Valerio Massimo e Partenio da Nicea.

Chiomara, donna di meravigliosa bellezza, fu fatta prigioniera dopo una battaglia vinta dai romani comandati da Gneo. L'ufficiale che si era impadronito di lei, prima l'aveva disonorata e in seguito posta in vendita per ingordigia di denaro. Il comandante dei galli che, unitamente ai parenti, era venuto per riscattarla, a un cenno di Chiomara uccise l'ufficiale romano nel momento in cui stava pesando l'oro offerto per il riscatto. In seguito la donna portò come trofeo della propria vendetta la testa dell'ufficiale romano al marito.

Il quadro presenta appunto la tragica scena dell'uccisione dell'ufficiale romano. È firmato nello scollo della veste della figura femminile – "*Sacchetti faciebat*" – ed è opera del più raffinato e significativo pittore del secondo Seicento piemontese, Giovanni Francesco Sacchetti, artista di cui l'Istituto possiede un'altra grande tela, anch'essa firmata, già facente parte della quadreria dell'antico oratorio della Compagnia di San Paolo (cfr. pp. 50-51).

Del grande pittore non si conoscevano soggetti di carattere profano: questo, apparso sul mercato solo nel 1988, è stato pertanto il primo.

Recentemente è riemerso un secondo splendido quadro firmato di Sacchetti: un capolavoro raffigurante Galatea che piange la morte di Aci, con Polifemo sullo sfondo. La modella utilizzata per la Galatea è la stessa che compare nel dipinto: una delicata bellezza classica dalla guance rosate e dal naso greco.

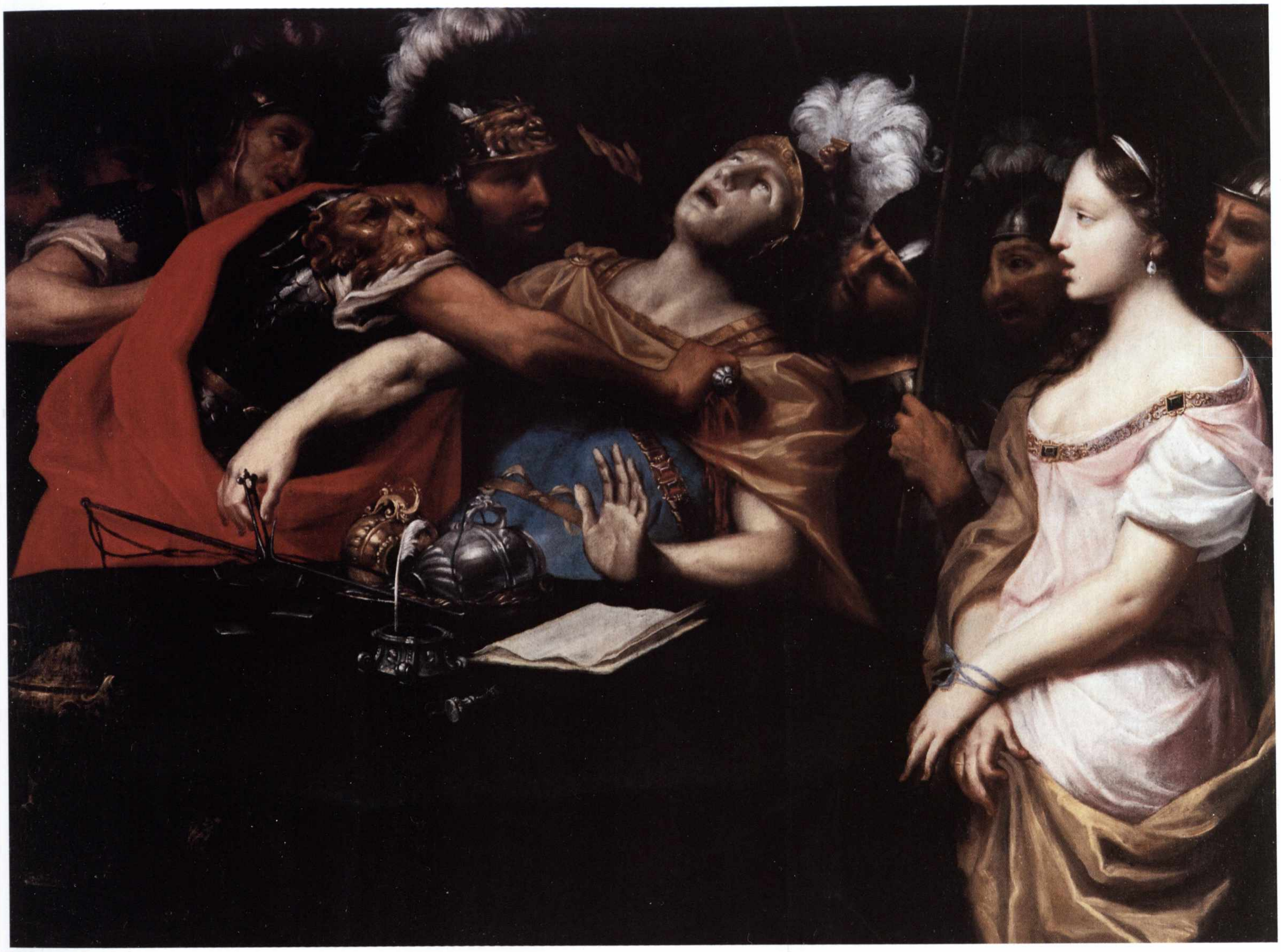
In questi ultimi anni si sono avuti numerosi ritrovamenti di opere del Sacchetti, sia sacre che profane, spesso purtroppo registrati solo a livello locale e privi ancora pertanto di una valida visione critica d'insieme.

L'artista è da collocare nell'ambito del classicismo emiliano con esplicito riferimento al Domenichino. In quest'opera, ad esempio, vi è il ricordo preciso dell'*Alessandro e Timoclea* del Domenichino (Louvre), ma echi del grande pittore bolognese sono, come sottolineato, anche nell'altro quadro di Sacchetti di proprietà dell'Istituto. La sua pittura presenta poi forti influssi del classicismo francese, con precisi ed espliciti collegamenti con Vouet, certo conosciuto in Piemonte anche tramite l'allievo Carle Dauphin, che di Sacchetti sappiamo essere stato collaboratore e amico. Appare pertanto più che probabile che il Sacchetti abbia effettuato un viaggio a Roma e nel centro Italia, ove, forse poco dopo la metà del Seicento, assorbì profondamente la lezione di Reni, Albani e dei francesi presenti nell'Urbe.

Del grande artista deve essere evidenziata anche la maestria nei brani di natura morta, che si esplicita, ad esempio, negli oggetti sul tavolo intorno al quale sta avvenendo la tragica scena, tratteggiati con minuzia quasi fiamminga e seguiti in ogni cesello e in ogni guizzo di luce. Altri brani di natura morta del Sacchetti, come quello della cassa delle elemosine che compare sulla destra nella scena della *Elemosina di san Paolo*, o quello di bellezza quasi metafisica delle conchiglie e delle perle sparse sulla sabbia nella scena di *Galatea con Aci*, rendono possibile ipotizzare un'attività peculiare del pittore in tale ambito.

Per via della intensa definizione del soggetto e del dispiegato classicismo che evidenzia, la tela può essere datata nell'ultimo decennio dell'attività artistica del pittore, fra 1670 e 1680 circa, in stretta coerenza con il carattere stilistico di opere datate e documentate, eseguite nel 1677 e nel 1679 per chiese di Poirino (Torino).

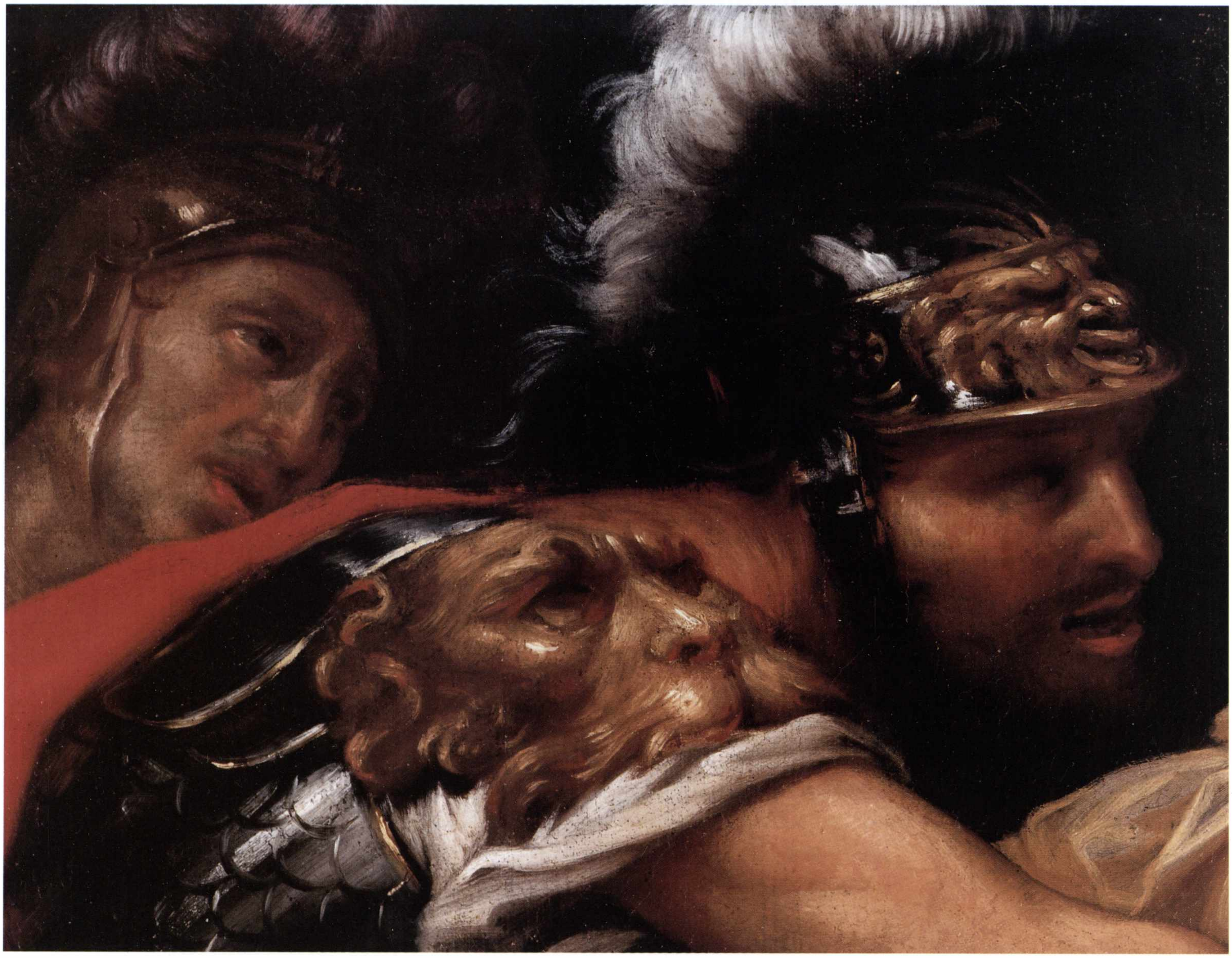
La singolarità del soggetto trattato che, secondo Valerio Massimo, è esempio illustre di invincibilità d'animo e di castità che non può essere offuscata neppure dalla violenza subita, ben si inserisce nell'ambito delle dotte raffigurazioni storico-allegoriche in uso al tempo presso la corte sabauda, soprattutto per edificazione e cultura delle dame di corte. Gli inventari del Palazzo Reale di Torino registrano infatti per il secondo Seicento una nutrita serie di dipinti di soggetto assai particolare in cui il tema storico si specchia in un significato allegorico preciso. Tali opere erano dislocate soprattutto nelle camere delle principesse e della duchessa ed erano state realizzate da molti fra i più importanti e significativi pittori attivi a Torino all'epoca. Soggetti

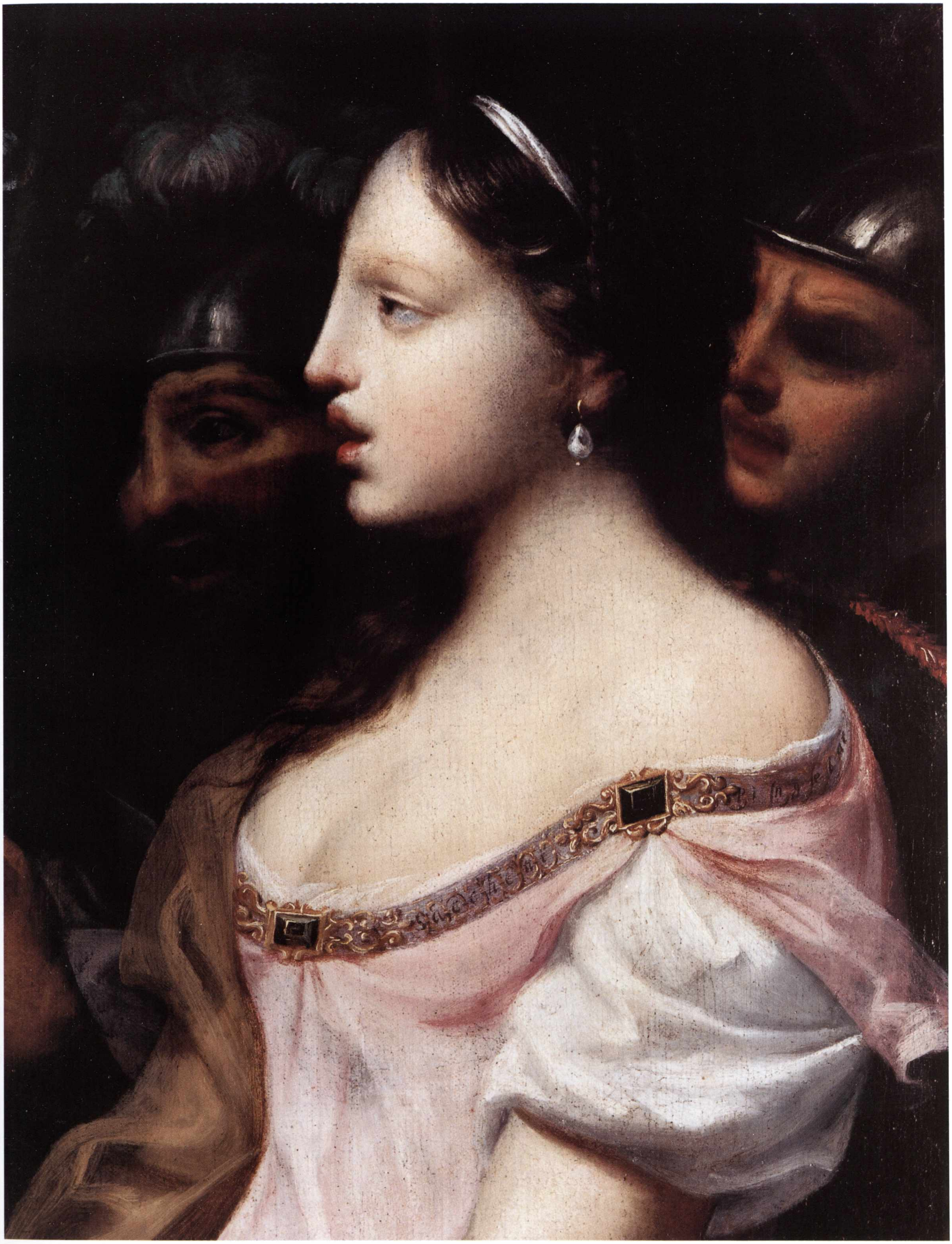


come *Laodamia che cerca di abbracciare l'anima del marito*, la *Regina del Ponto in atto di tagliarsi i capelli per fuggire*, *Semiramide che incorona Nino*, ecc., denunciano una cultura storica sofisticata e dotta da parte della committenza e una rispondenza altrettanto raffinata da parte degli artisti.

BIBLIOGRAFIA

PLUTARCO, *Oeuvres morales*, t. IV, *Conduites méritoires de femmes*, a cura di J. BOULOGNE, Parigi 2002, pp. 76-77; TITO LIVIO, *Storia di Roma*, XXXVIII, 24; VALERIO MASSIMO, *Detti memorabili*, VI, 2; A. CIFANI, F. MONETTI, *Arte e artisti nel Piemonte del '600. Nuove scoperte e nuovi orientamenti*, Cavallermaggiore 1990, pp. 116-125 (p. 124), con bibliografia.





Romolo Panfi

(1632-1690)

Paesaggio con figure

1680 circa
Olio su tela, cm 200 × 154
Provenienza: acquisto sul mercato antiquario
Inv. 965

La visione paesaggistica offerta è selvaggia, sovrastata dalla natura straripante e anche inquietante, con piante, alcune contorte e altre squarciate da fulmini.

La composizione, la tipologia delle figure e della resa degli alberi sono tipiche dell'opera dell'ancora poco noto pittore toscano Romolo Panfi, specialista di battaglie, paesaggi e ritratti.

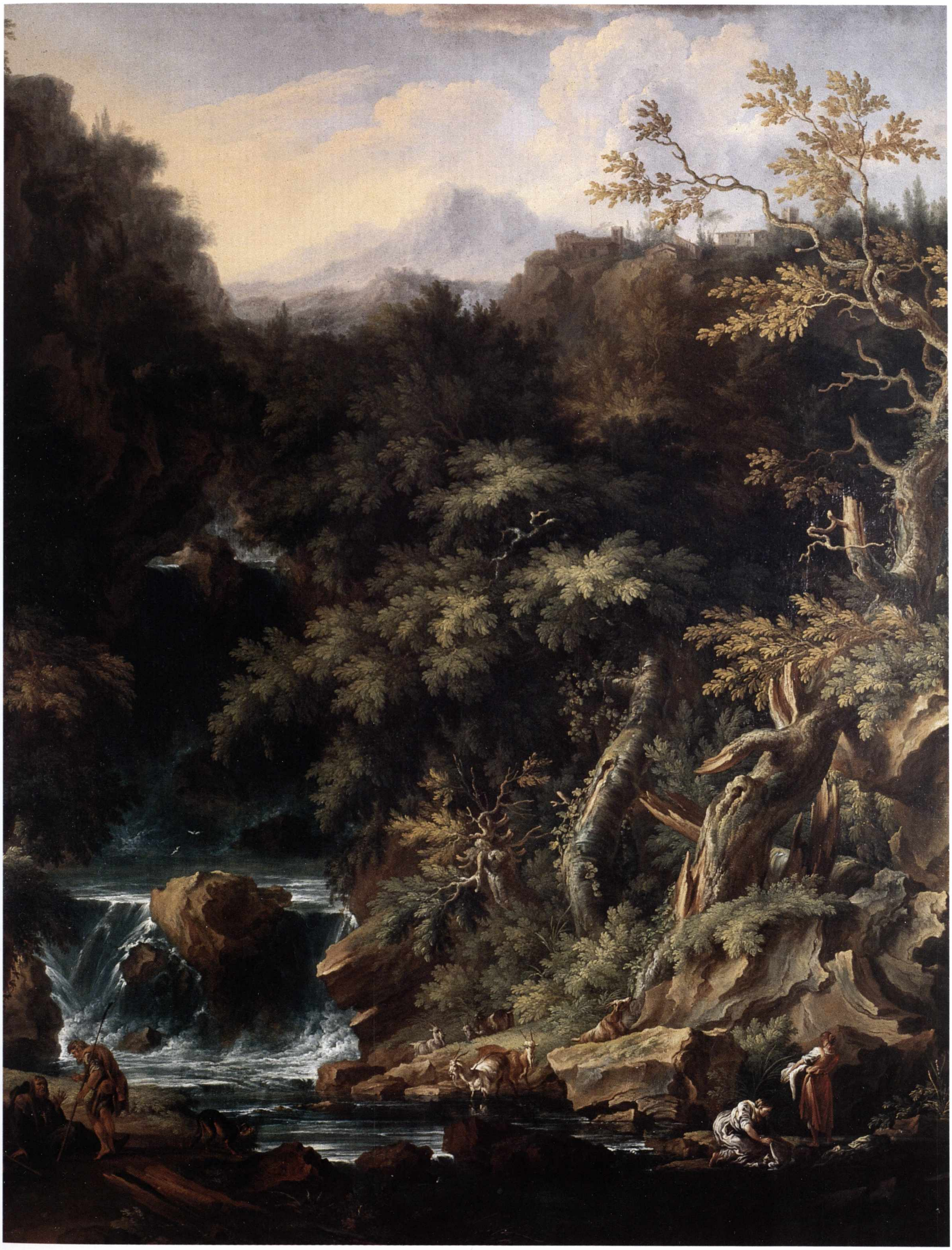
Il pittore è stato evidenziato dalla critica come personalità emergente accanto a quella del Tempesta, e in seguito messo più a fuoco dalla scoperta di una sua tela firmata. La struttura del paesaggio in Panfi denota la conoscenza diretta dell'opera di Salvator Rosa, a Firenze durante gli anni quaranta del Seicento, di Claude Lorrain, e di Gaspard Dughet, filtrata però attraverso una personale e drammatica interpretazione della natura, vista come ambiente ostile e misterioso, con gusto quasi preromantico.

Composizioni paesaggistiche molto simili ritornano in altri paesaggi attribuiti al Panfi e conservati nei musei di Valenciennes e di Reims; quella di Valenciennes, in particolare, raffigurante una folta foresta con piante contorte e rocce scabre, è assai vicina, sia sul piano stilistico che cronologico, a quella dell'Istituto. Le figure delle due lavandaie compaiono invece, pressoché identiche, in un *Paesaggio* del Panfi della Pinacoteca Nazionale di Lucca.

Sulla base delle caratteristiche stilistiche, per l'opera si propone una datazione intorno al 1680.

BIBLIOGRAFIA

Galleria Voena (a cura di), *Dipinti italiani 1460-1760*, catalogo, marzo-aprile 1990, Torino.



Bamboccianti fiammingo (attivo a Roma)

La distribuzione della minestra ai poveri

1680-95
Olio su tela, cm 97,5 × 118
Provenienza: acquisizione da fusione con l'IMI
Inv. 12151

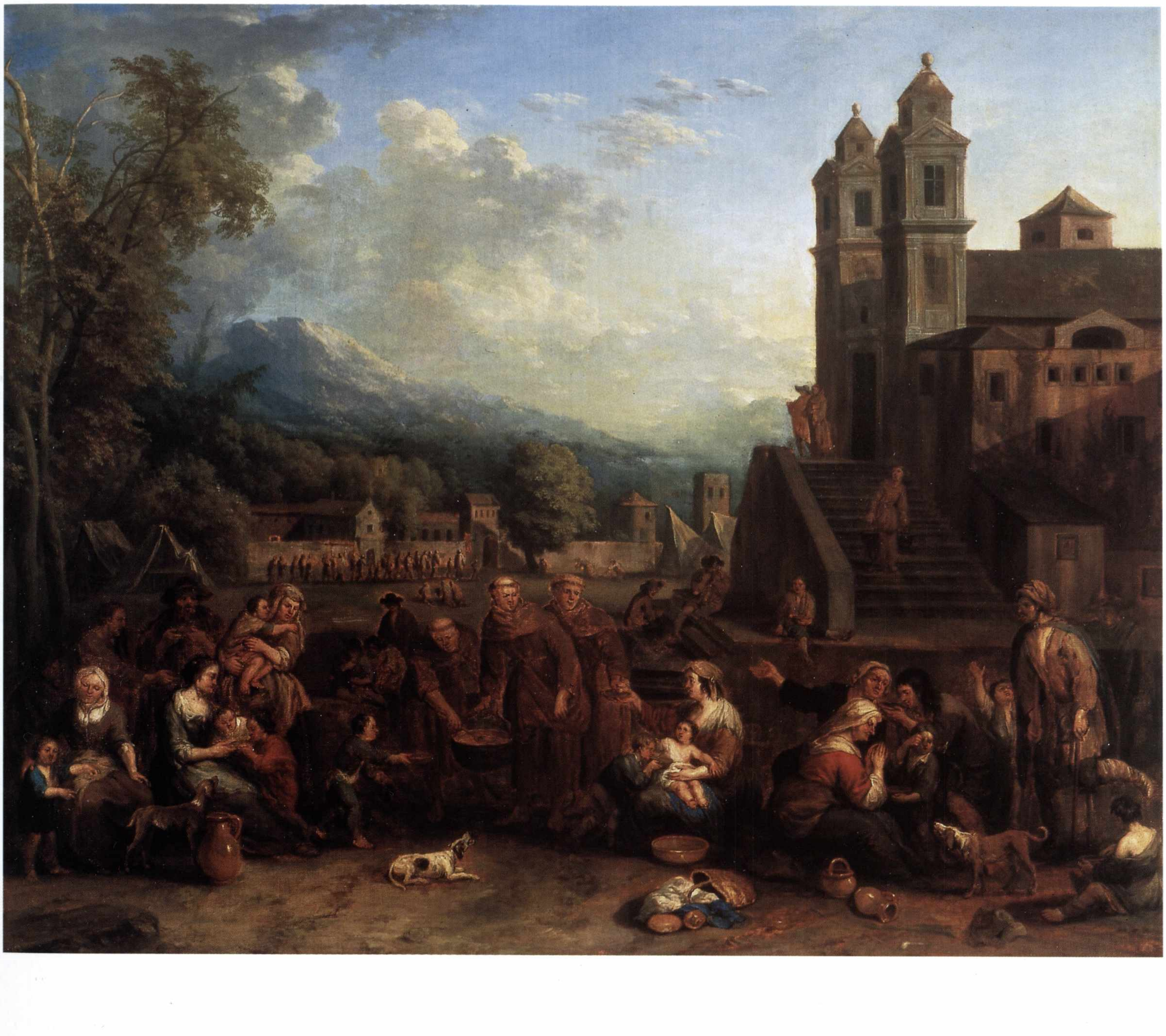
Entrato nelle collezioni dell'IMI nel 1955 su segnalazione di Federico Zeri come opera del fiammingo-genovese Cornelius de Wael, deve essere invece attribuito a un bambocciante fiammingo attivo a Roma nell'ultimo ventennio del Seicento. L'ambientazione della scena della distribuzione della minestra ai poveri da parte di alcuni frati francescani è quella della chiesa di Trinità dei Monti a Roma, fantasiosamente inserita in un contesto paesaggistico che comprende edifici, boschi e montagne innevate in lontananza.

L'autore della tela dipinge sotto influsso della pittura di Theodoor Helmbreker, che fu a Roma dalla metà del Seicento come seguace del van Laer. Caratteristici proprio di Helmbreker, infatti, sono gli inserimenti di scorci ispirati a Roma all'interno di paesaggi di fantasia. Per certi versi lo stile del dipinto ricorda, e non poco, la produzione romana di un pittore olandese trasferitosi dal 1679 a Torino: Pietro Maurizio Bolckman, ma anche le piazze e i mercati romani delineati da Jean van Buken e Peeter van Bredael.

La distribuzione della minestra ai poveri è tema costante della pittura bambocciante o comunque di genere in epoca secentesca e fu trattato da molti artisti, soprattutto fiamminghi, che nella minuzia narrativa con cui definivano cose, persone e ambienti potevano efficacemente unire devozione e divagazione. Il soggetto si presta nella sua varietà di motivi e di spunti a molteplici considerazioni: esemplifica però, innanzitutto, l'illustrazione di una delle sette opere di misericordia offrendo l'occasione per una meditazione religiosa sul celebre passo del Vangelo di Matteo (25, 35-36) ove si elencano le buone azioni fatte agli uomini come fatte a Cristo stesso e che saranno oggetto di merito o demerito nel giorno del giudizio finale.

Pur nella sottolineata irrealtà della visione, l'opera fornisce una veduta di Trinità dei Monti prima delle sistemazioni settecentesche del De Sanctis (1723-26).

Bibliografia
Inedito.



Andrea Porta

(1656-1723)

Mosè fa scaturire l'acqua dalla roccia

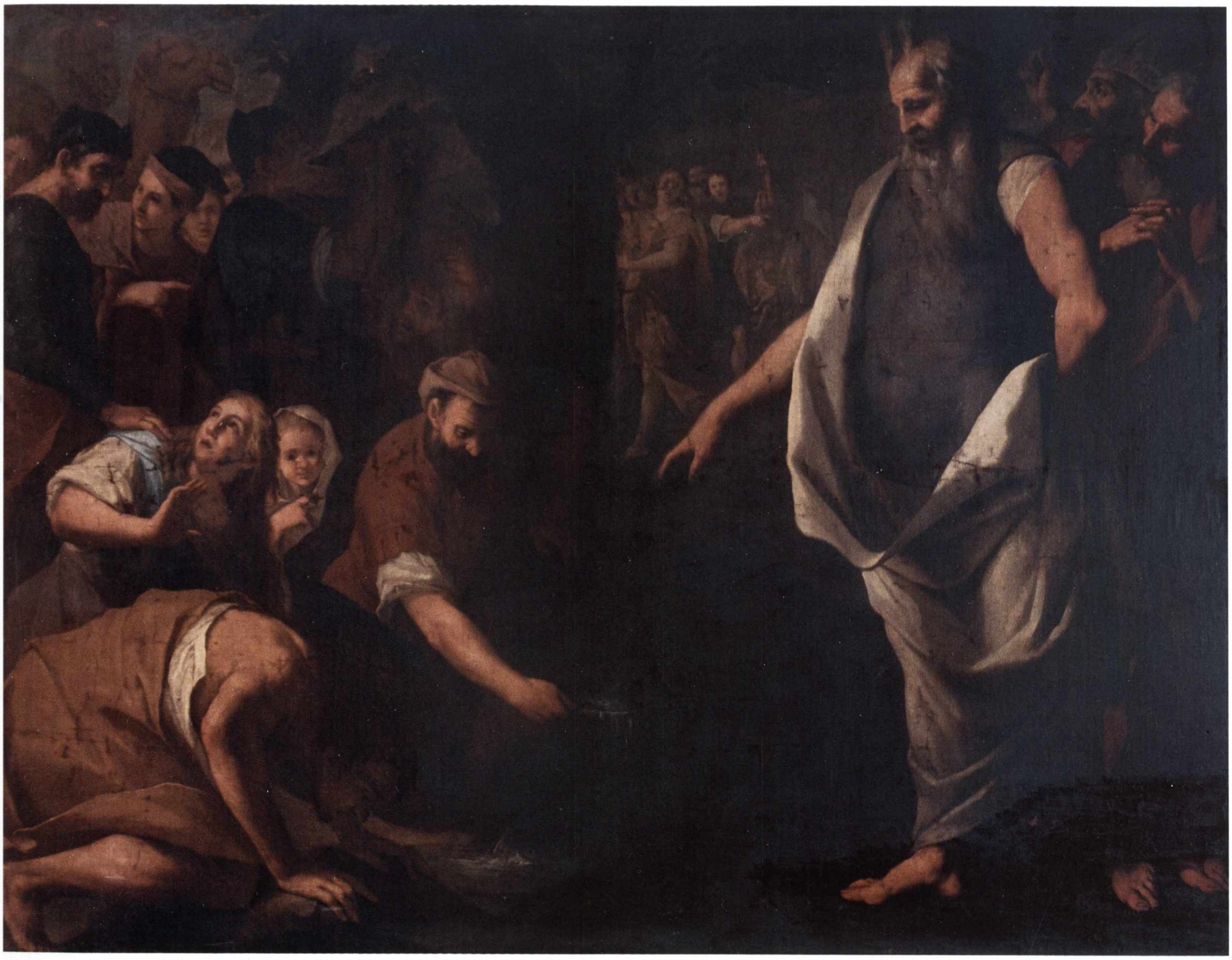
1695-1700
Olio su tela, cm 200 × 260
Provenienza: acquisizione da fusione con il Banco Lariano
Inv. 10045

La storia del dipinto è quasi sconosciuta; è giunto nelle collezioni dell'Istituto tramite fusione con il Banco Lariano, dal quale era stato acquistato nel 1968; proveniva da una collezione privata di Como e per lungo tempo fu conservato nella filiale di Lecco.

Raffigura Mosè in piedi nell'atto di toccare la roccia da cui scaturisce miracolosamente l'acqua per il popolo d'Israele. Tra i personaggi si nota, alle spalle di Mosè, il fratello Aronne che indica il cielo. L'opera si inserisce nell'ambito della produzione lombarda di "quadroni" di storia o di storia sacra: un genere che per tutto il Seicento affollò le grandi cattedrali della regione, a cominciare dal duomo di Milano. Tipica di tale genere di opere è l'impostazione delle grandi e solenni figure disposte come quinte viventi, con verticalità insistita delle figure in piedi, che aiutano a meglio scandire gli ampi spazi sia naturali che eventualmente architettonici in cui le scene si svolgono. Nel quadro permangono echi manieristi nella gestualità dei personaggi, ma anche richiami all'attività giovanile di Serodine, ad alcune intense figure femminili del Cairo, alle atmosfere di raccolto fervore religioso del primo Legnanino.

Per via di strette convergenze stilistiche la tela è attribuibile ad Andrea Porta, pittore milanese, che fu importante protagonista del secondo Seicento in regione. Il Porta, dopo un apprendistato a Milano, fu con tutta probabilità in Roma verso il 1685, dove ebbe modo di approfondire, fra l'altro, la pittura del Maratta, il cui influsso riverbera evidente in tutta la sua produzione pittorica. Documentato in stretta relazione con molti fra i più significativi artisti del periodo, fondò con Giorgio Bonola l'Accademia di San Luca a Corconio, sulle alture del lago d'Orta. Gli studi più recenti ne hanno messo a fuoco la personalità fantasiosa e originale e la predilezione per la ritrattistica, che occhieggia anche all'interno delle sue pale sacre. Nell'opera tale predilezione è evidente in molti personaggi ripresi decisamente dal vero, come evidenti sono i rapporti con i dipinti dell'oratorio del Crocifisso di Ameno (Novara), che si datano fra 1696 e 1698; identici infatti il maestoso e sospeso clima della scena e anche la artificiosa ricercatezza delle pose, unita a una monumentalità michelangiolesca delle figure, che si ritrova in seguito in molte altre sue opere. La figura prona sulla sinistra ricompare, inoltre, in un'altra tela del Porta, datata 1705, collocata nel duomo di Monza e raffigurante *Teodolinda che consegna il tesoro ai canonici del duomo*. L'alta qualità della composizione e il notevole rigore del disegno che la caratterizza, pur nelle compromesse condizioni di conservazione dell'insieme, denunciano la solida cultura accademica all'interno della quale il Porta si muove con grande disinvoltura.

BIBLIOGRAFIA
Inedito.



Pittore francese, seguace di Claude Lorrain

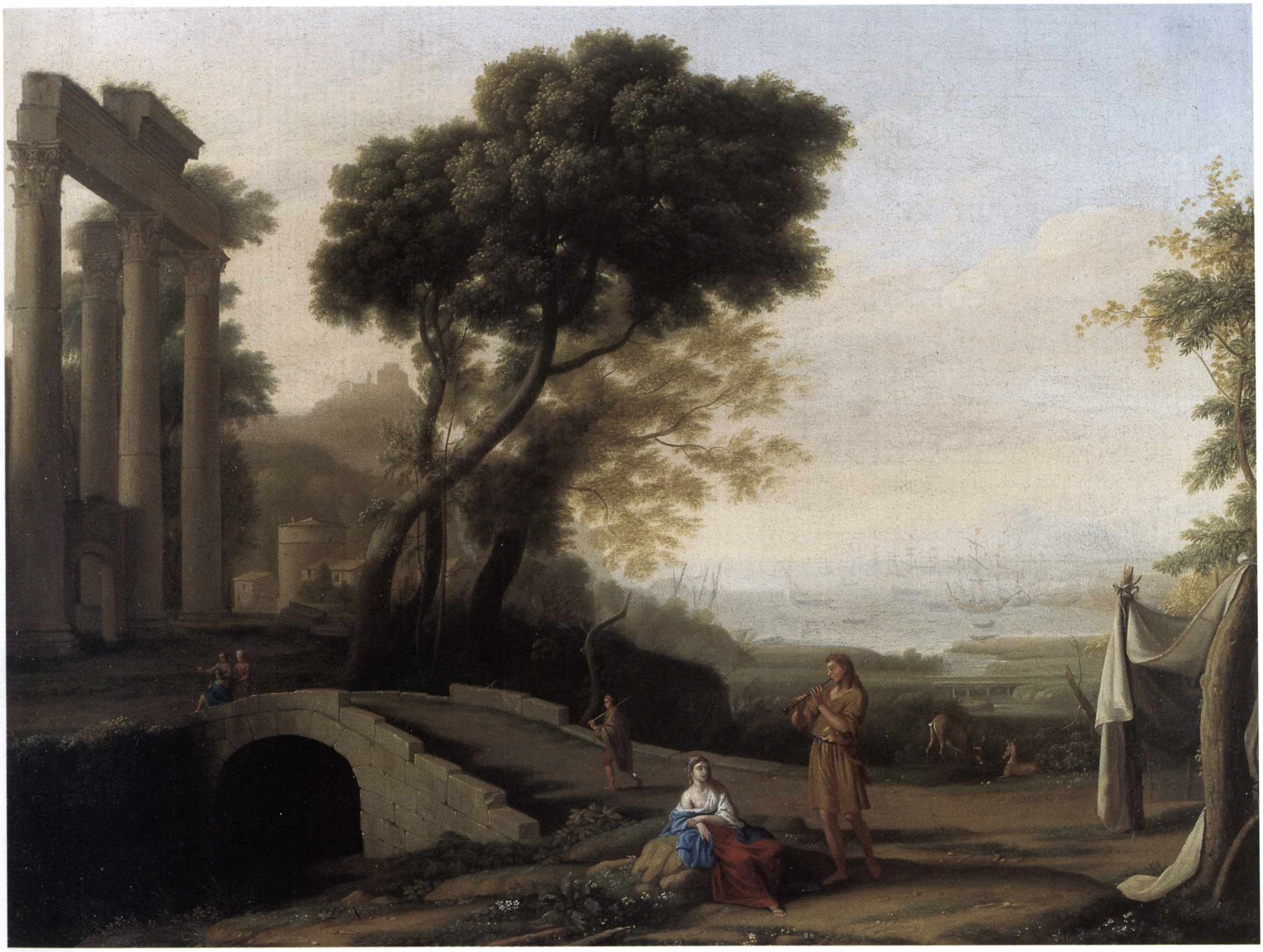
Paesaggio classico con Dafni e Cloe

1680-90
Olio su tela, cm 110 × 150
Provenienza: acquisto sul mercato antiquario
Inv. 983

Tema squisitamente arcadico, secondo l'impostazione proposta dal classicismo paesaggistico romano che fu avviato nel corso del Seicento da Poussin e proseguito da Claude Lorrain. In tale ambito l'ispirazione all'antico, considerato come apice di perfezione inarrivabile, si fuse con una lettura poetica e traslata del dato naturalistico. I pittori classicisti fornirono una visione eterna e armoniosa di Roma e dei suoi dintorni, con monumenti inseriti in una folta vegetazione, tramonti dorati, lontananze di nubi estive. Lo sviluppo del tema arcadico fu favorito anche dalla coeva nascita dell'Arcadia in letteratura e poesia, con una nuova e accentuata sensibilità per soggetti pastorali e contemplativi. Con probabilità i personaggi raffigurati nell'opera sono il pastore Dafni e la sua amata Cloe, protagonisti principali del celebre romanzo pastorale dello scrittore greco Longo Sofista (III secolo d.C.). Nel caso, il motivo del giovane che suona per la fanciulla allude alla maliosa musica dell'amore; la tenda sulla destra è forse la loro provvisoria casa; i due cerbiatti sullo sfondo, che pascolano in pace e vicini, sottolineano la raggiunta felicità dei due amanti.

Il dipinto è entrato a far parte delle collezioni dell'Istituto con attribuzione a un pittore francese. Opera del tardo Seicento, evidenzia stretta affinità stilistica e culturale con la pittura di Claude Lorrain, da cui deriva l'assetto compositivo della trattazione delle chiome degli alberi, l'effetto trasparente del controluce delle foglie, la stessa sistemazione scenografica delle rovine del tempio sulla sinistra, lo stile dello sfondo con il mare e le navi e, soprattutto, le luci. Anche le figurine che animano la composizione sono ad evidenza ispirate a quelle del Lorenese. La tela presenta esecuzione liscia e compatta con trattazione tecnica di discreta qualità, che raggiunge punte di suggestivo pittoricismo nella contemplazione calma e armoniosa del tramonto dorato che scende sul paesaggio idealizzato dei dintorni di Roma.
L'autore, artista che agisce sulla scia di Claude Lorrain (non è da escludere che abbia fatto parte della bottega del maestro), è probabilmente un francese attivo a Roma verso il 1680-90.

Bibliografia
Inedito.



Giovanni Enrico Vaymer

(1665-1738)

Ritratto del doge Oberto della Torre

1689-91
Olio su tela, cm 181 × 110
Provenienza: acquisizione da fusione con il Banco Lariano
Inv. 11755

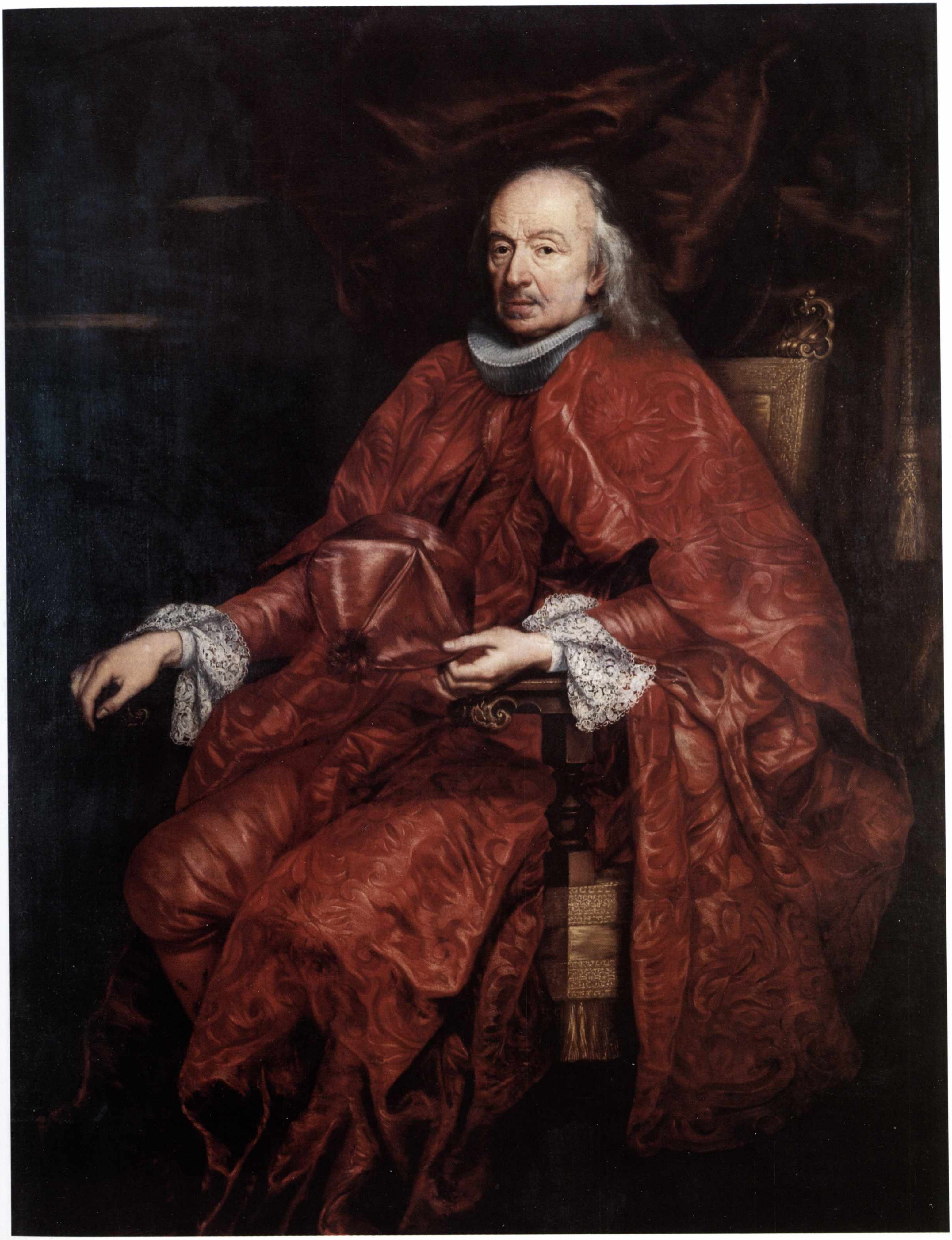
Il doge ligure è assiso su una monumentale poltrona secentesca, parato nella magnificenza del suo abbigliamento ufficiale; indossa un ampio "robone" di damasco rosso marezzato con disegni di fiordalisi, tralci e volute. Il personaggio ritratto è Oberto della Torre, doge a Genova fra 1689 e 1691. Il Della Torre, nato nel 1617 in una famiglia della più alta nobiltà, rivestì fin dalla giovinezza importanti cariche in Genova. Fu senatore, governatore e procuratore, ufficiale di Moneta, magistrato dei Triremi, inquisitore di Stato e membro della Giunta dei Confini. Divenne doge il 31 agosto 1689 e durante il suo mandato esercitò un'abile tessitura di rapporti diplomatici. Personaggio di intensa e partecipe religiosità, fu benefattore e protettore dell'ordine monastico delle turchine. Morì il 16 giugno 1698 e venne sepolto nella chiesa di San Domenico di Genova.

Nel ritratto il doge è raffigurato con la veste estiva, priva di velluti ed ermellini: il fatto suggerisce l'ipotesi che il quadro possa essere stato eseguito subito dopo l'incoronazione, avvenuta verso il 20 settembre del 1689; in qualsiasi caso la datazione dell'opera deve essere collocata entro il 1691 al massimo, nel tempo in cui Oberto fu doge. Probabilmente il dipinto non era destinato a finalità pubblica, ma realizzato per la famiglia.

È sicuramente tra le opere di maggior pregio del pittore Giovanni Enrico Vaymer, ritrattista tra Seicento e Settecento a Genova. Il Vaymer, figlio di un intagliatore tedesco attivo in Genova, fu artista di alta qualità tecnica, famoso per la fedeltà di realizzazione dei ritratti, molto richiesto dalla nobiltà locale, ma apprezzato anche dai Savoia che lo vollero a Torino all'inizio del Settecento. Il ritratto di Oberto della Torre appartiene alla fase giovanile della sua arte ed è caratterizzato da attenzione precisa, quasi virtuosistica, al dato realistico. Nell'opera compaiono influssi del Baciccio, evidenti nella ricchezza coloristica dispiegata, ma anche forti echi della grande lezione di van Dyck a Genova, soprattutto nel confronto con ritratti di nobili genovesi dipinti dal sommo maestro fiammingo come quello di Agostino Pallavicini del Getty Museum, che certamente il Vaymer meditò a lungo. Il collaudato modello fu applicato in seguito dal Vaymer, sia per il ritratto di Giovanni Giacomo Doria di proprietà della Banca di Roma, che per quello di Giovanni Battista Cattaneo di proprietà privata genovese.

Bibliografia

D. Sanguineti, *Gio. Enrico Vaymer*, Genova 1999, p. 84; P. Boccardo, C. Di Fabio (a cura di), con la collaborazione di R. Besta, *El siglo de los genoveses e una lunga storia d'arte e splendori nel Palazzo dei Dogi*, catalogo della mostra, Milano 1999, p. 206, scheda VI. 29.



Marco Liberi

(1644 circa - 1700-10 circa)

Allegoria della Prudenza

1690 circa
Olio su tela, cm 87 × 70
Provenienza: acquisto sul mercato antiquario
Inv. 11330

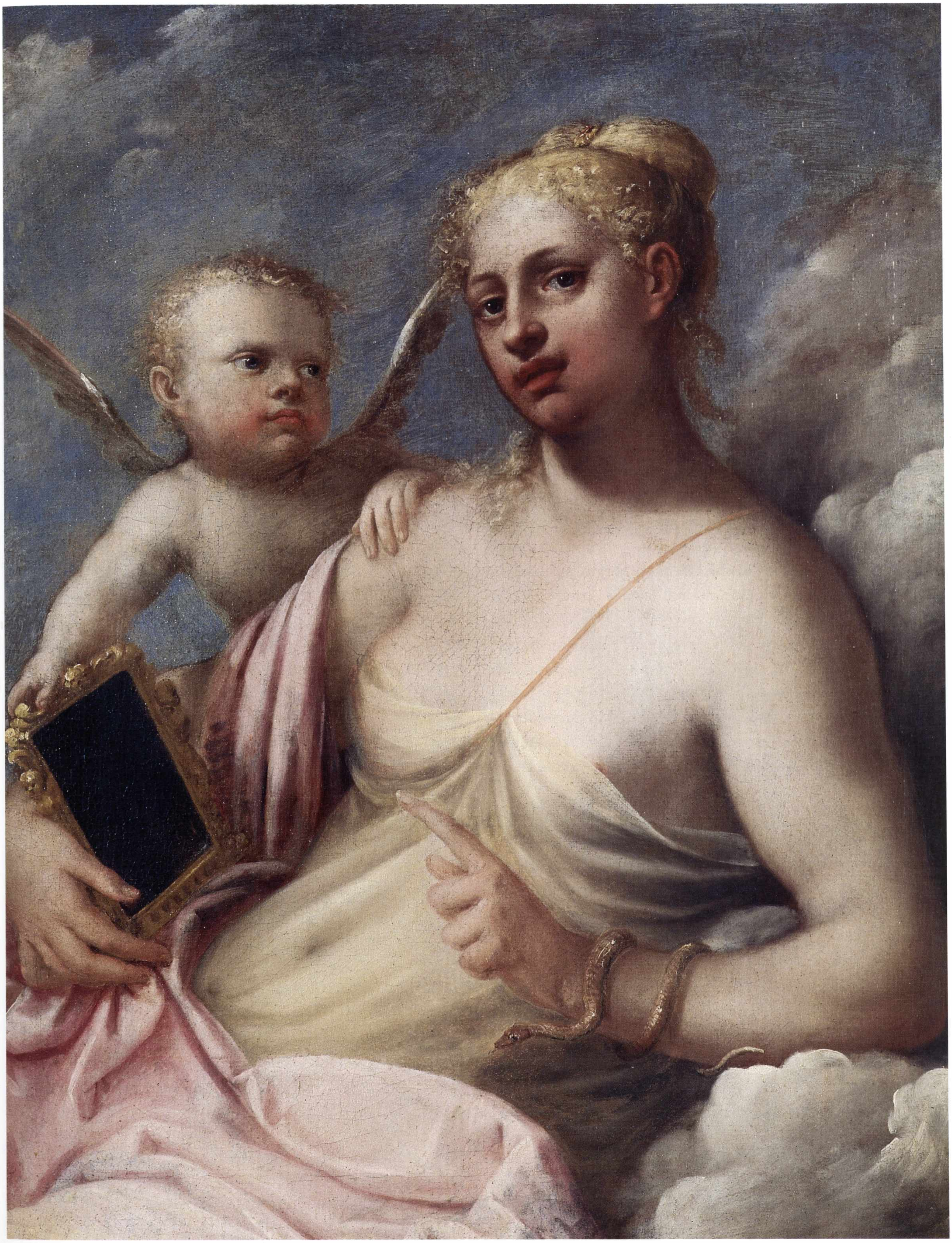
Il dipinto, segnato dalle tonalità chiare e fredde dei rosa per le figure e i tessuti e dell'azzurro-grigio per le nubi e il cielo, è lavoro intriso di sottile sensualità nella sapiente sottolineatura di dettagli.

È opera di Marco Liberi, figlio del più famoso pittore veneziano Pietro, che, sulla scorta dell'arte paterna, elaborò una pleiade di figure femminili trasformate all'occorrenza in allegorie o Veneri, con ripresa di classici modelli cinquecenteschi veneziani, adattati a dimensione più decorativa, ed elaborazione di piacevoli e torniti nudi femminili che avevano già reso celebre e ricercato il padre. La pittura di Marco, di esile vena inventiva, presenta una calligrafia più insistita, caratterizzata da un uso del pennello a strappi e da un risultato finale fermo e poco vivace. Le sue tele erano comunque molto richieste dai committenti e da un collezionismo internazionale che apprezzava il genere sviluppatosi sulla scia della grande tradizione veneziana rinascimentale dei ritratti e delle allegorie di figure femminili. Il colore è freddo, quasi astratto, come d'altronde in molti altri artisti di Venezia dell'ultimo quarto del Seicento. La rigidezza delle figure era stata sottolineata anche dallo Zanetti, che nelle tele di Marco Liberi notava anche l'uso di tinte *"alquanto più rossicce del padre"*.

La figura femminile, identificata prima della vendita all'Istituto in una *Vanità*, è in realtà l'allegoria della Prudenza. Presenta infatti due precisi attributi: lo specchio e il serpente. Quest'ultimo si ricollega all'evangelico consiglio sulla prudenza presente in Matteo (10, 16), lo specchio significa invece, come afferma nella sua *Iconologia* Cesare Ripa, *"la cognizione del prudente di non poter regolare le sue attioni, se i propri suoi difetti non conosce, e corregge"*.

La plastica sensualità delle figure, la facile sapienza costruttiva dell'insieme, fanno ritenere il lavoro di epoca piuttosto matura, quando la condotta pittorica dell'artista, pur rimanendo nella scia dell'imitazione paterna, si fa più attenta e, per rispondere alla numerosa committenza tedesca per la quale lavorò verso la fine del secolo, accentua una già innata vena naturalistica.

BIBLIOGRAFIA
Inedito.



Isaac de Moucheron

(1667-1744)

Quattro capricci architettonici con paesaggi e figure

1698
Olio su tela, cm 210 × 178; 210 × 175; 210 × 153; 258 × 153
Provenienza: acquisto sul mercato antiquario
Inv. 490, 491, 492, 425

Le quattro straordinarie tele, di cui tre firmate e datate, costituiscono uno dei più preziosi corredi delle collezioni dell'Istituto. Le loro stesse grandi proporzioni accentuano l'effetto scenografico. Raffigurano paesaggi di fantasia di classica bellezza, che sembrano declinare il tema delle quattro stagioni.

Il dipinto inv. 492 presenta una struttura architettonica con grande e complesso arco, adorno di ricche e imponenti colonne di porfido e una scalinata ricurva con balaustra che termina con una sfinge di marmo bianco adattata a fontana. In primo piano, sotto la statua di una figura rappresentante l'abbondanza, sono tre donne; sullo sfondo, oltre una balconata adornata con obelischi e un gruppo statuario raffigurante *Ercole e Anteo*, un porto con alcune navi e un complesso architettonico classicheggiante. Sia la sfinge che il gruppo statuario di Ercole e Anteo sono presenti anche in altri lavori del De Moucheron. La statua sulla destra è ispirata alla Venere de' Medici e la donna con il recipiente d'acqua sul capo deriva dalla celeberrima figura femminile dipinta da Raffaello nella *Stanza dell'Incendio di Borgo* del Vaticano e di cui forse il pittore conservò memoria anche tramite le numerose incisioni derivate.

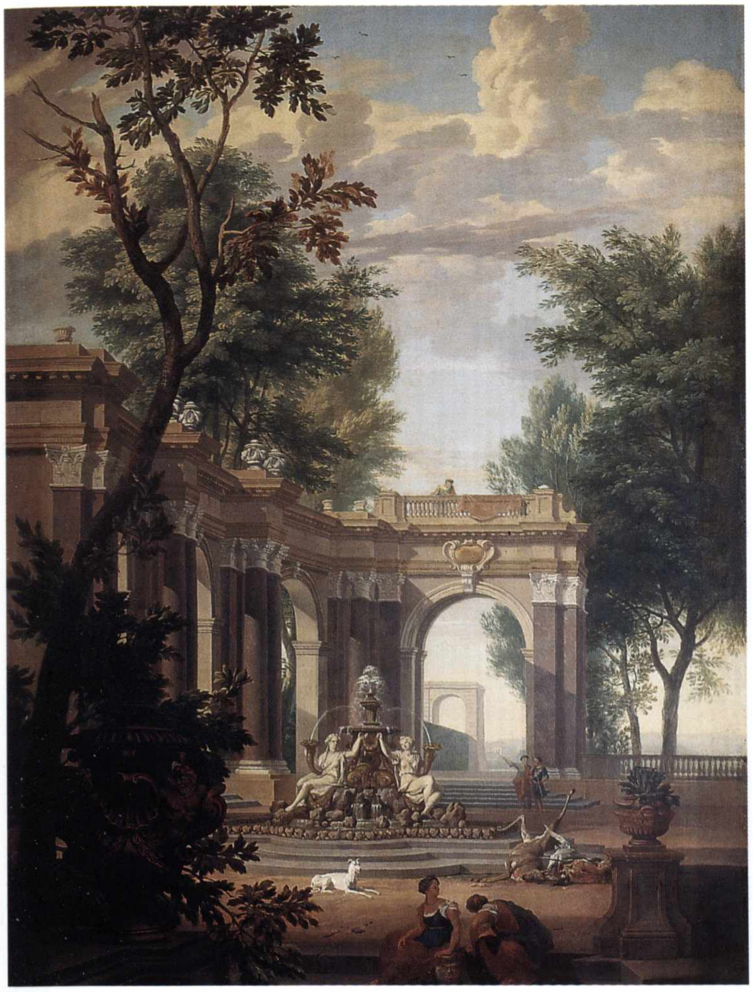
Il dipinto inv. 490 raffigura centralmente una grande costruzione ad archi innanzi a cui si erge una fontana di figure femminili, con ai piedi un levriero bianco e della cacciagione. In primo piano, due donne sedute su un gradino presso una balaustra. L'opera è firmata in basso a destra: "*I. Moucheron fecit*", ed è datata 1698 al centro sul cartiglio sopra l'architrave dell'arco. La natura morta sulla destra, con un cervo e altra selvaggina, è nota anche per l'acquerello datato 1742, oggi a Berlino nello Staatliche Museen, e per altre copie passate sul mercato antiquario.

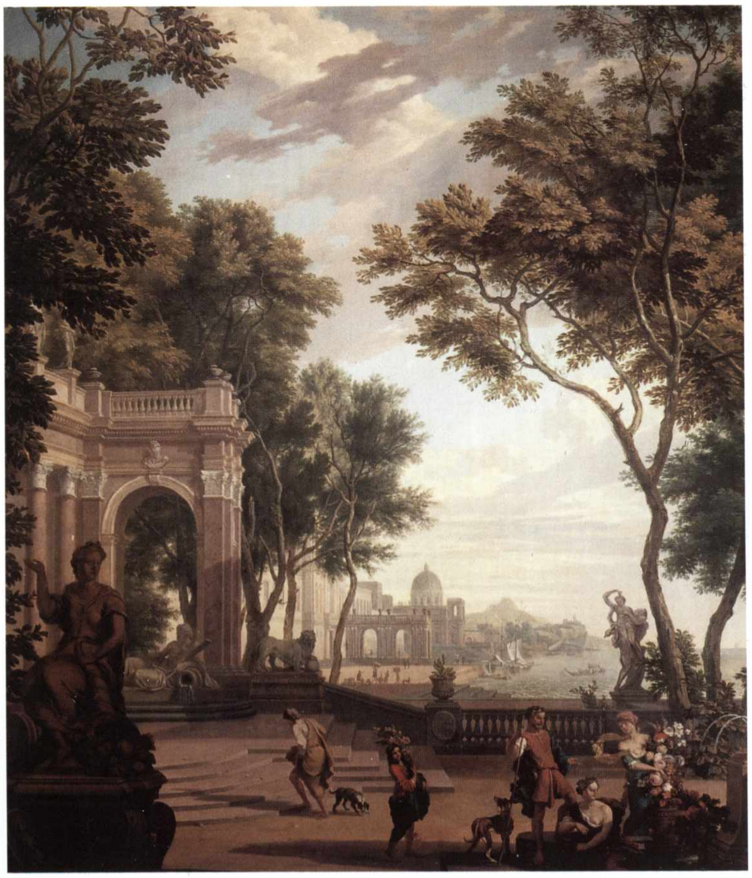
Il dipinto inv. 491 presenta una costruzione architettonica ad archi, sotto la quale è posta una fontana decorata da una divinità fluviale e da un leone, con scalinata e balaustra. Nello sfondo sfuma la veduta di un porto con edifici classicheggianti. Sulla balaustrata che chiude la terrazza è visibile un grande gruppo statuario raffigurante il *Ratto di Proserpina*. Anche questa tela è firmata e datata in basso a destra: "*I. Moucheron fecit / 1698*". Della statua della divinità fluviale e di quella del leone sono conosciuti alcuni disegni del pittore, mentre il gruppo del *Ratto di Proserpina* compare anche in altri quadri del De Moucheron.

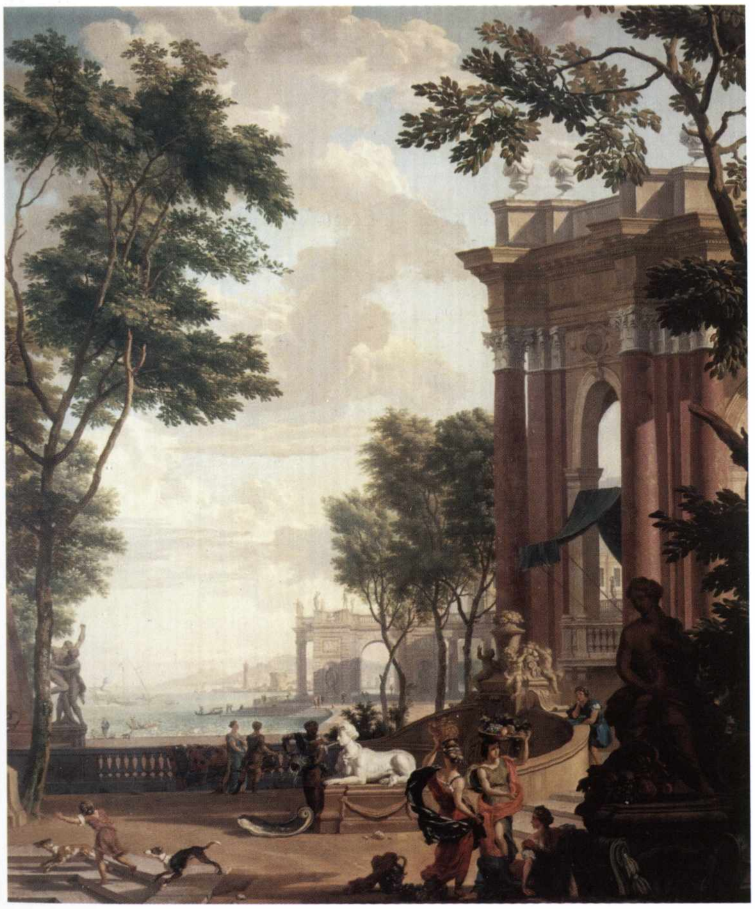
Il dipinto inv. 425, firmato e datato in basso a destra: "*I. Moucheron fecit / 1698*", raffigura sulla destra una struttura architettonica con snelle colonne ioniche. In primo piano, una fontana con statue di divinità fluviali, citazioni delle due statue di fiumi del Campidoglio a quel tempo ancora entrambe in Roma (una oggi è al Louvre). Sulla sinistra si trova una donna con due bambini presso la fontana, mentre altre due conversano: iconograficamente una delle donne, con accanto due levrieri, è assimilabile alla dea Diana, l'altra, con in capo un cesto di frutti, potrebbe essere la raffigurazione di Pomona. Dietro di loro la statua di una sfinge.

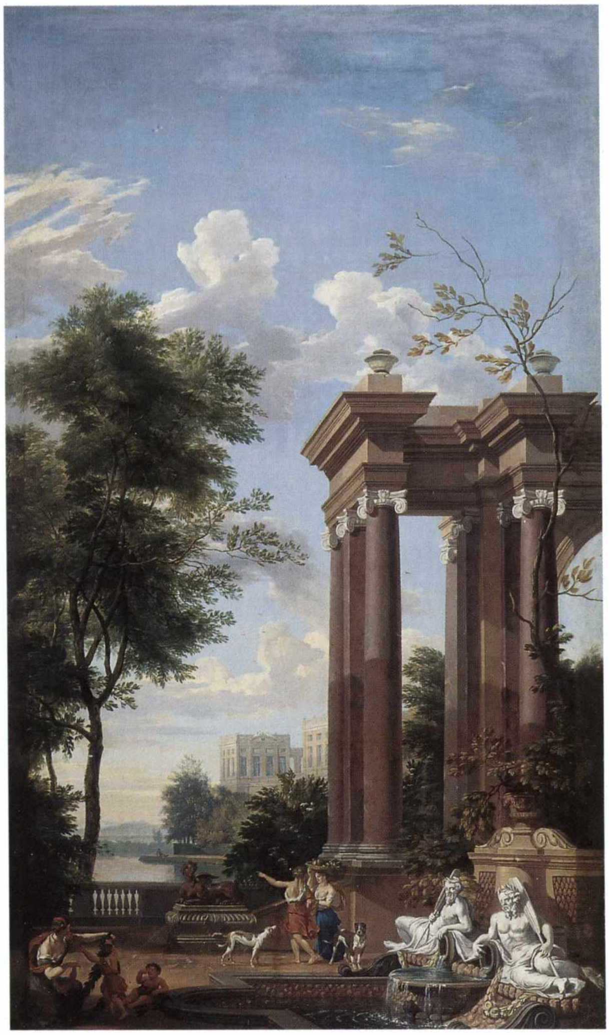
La storia delle tele è parzialmente ricostruibile grazie a recenti studi di ambito olandese. I dipinti risultano passati all'asta ad Amsterdam nella vendita De Vries del 17 dicembre 1850. Gli stessi quadri ricompaiono poi in asta a Londra da Christie's il 19 maggio del 1900, nella vendita De Falbe. A Torino giungono verso il 1960 e il 6 dicembre 1962 vengono acquistati dall'Istituto.

Le quattro opere furono realizzate in Olanda, subito dopo il rientro del pittore da Roma, ove si era fermato per due anni circa dal 1695 al 1697 (l'Orlandi parla anche di un proficuo soggiorno a Bologna nel 1695), sulla base di ricordi e di schizzi realizzati durante il soggiorno romano, rielaborati e inseriti in paesaggi di stampo classicista, memori della pittura francese di Poussin, di Lorrain, di Gaspard Dughet, di van Bloemen, di Gaspard van Wittel e dell'Accademia parigina di Colbert. Evidenti, in tale ottica, appaiono i riferimenti a Poussin, di cui il pittore copiò direttamente alcuni quadri. Tornato in Olanda Isaac si dedicò soprattutto a dipingere grandi tele destinate ad adornare pareti e soffitti delle dimore patrizie di Amsterdam ove i ricchi mercanti locali volevano far rivivere la *rêverie* e l'atmosfera classica di Roma e l'incanto dei paesaggi del Sud. Il pittore, la cui produzione fu particolarmente gradita dal mercato nordico, produsse anche una grande quantità di quadri di formato più piccolo ispirati a temi italianizzanti. Le tele dell'Istituto, destinate certamente a decorare qualche importante casa olandese, si inseri-



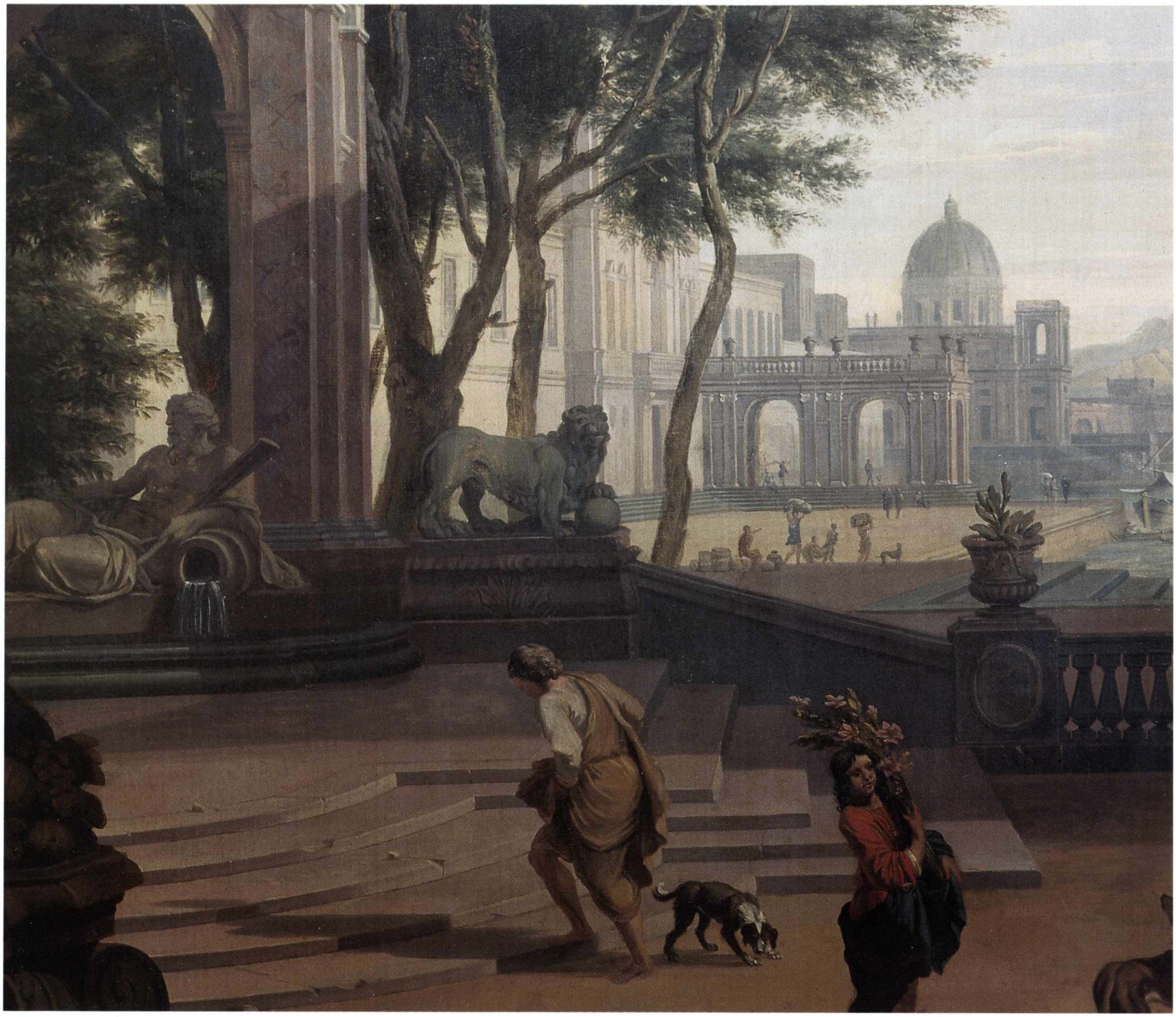


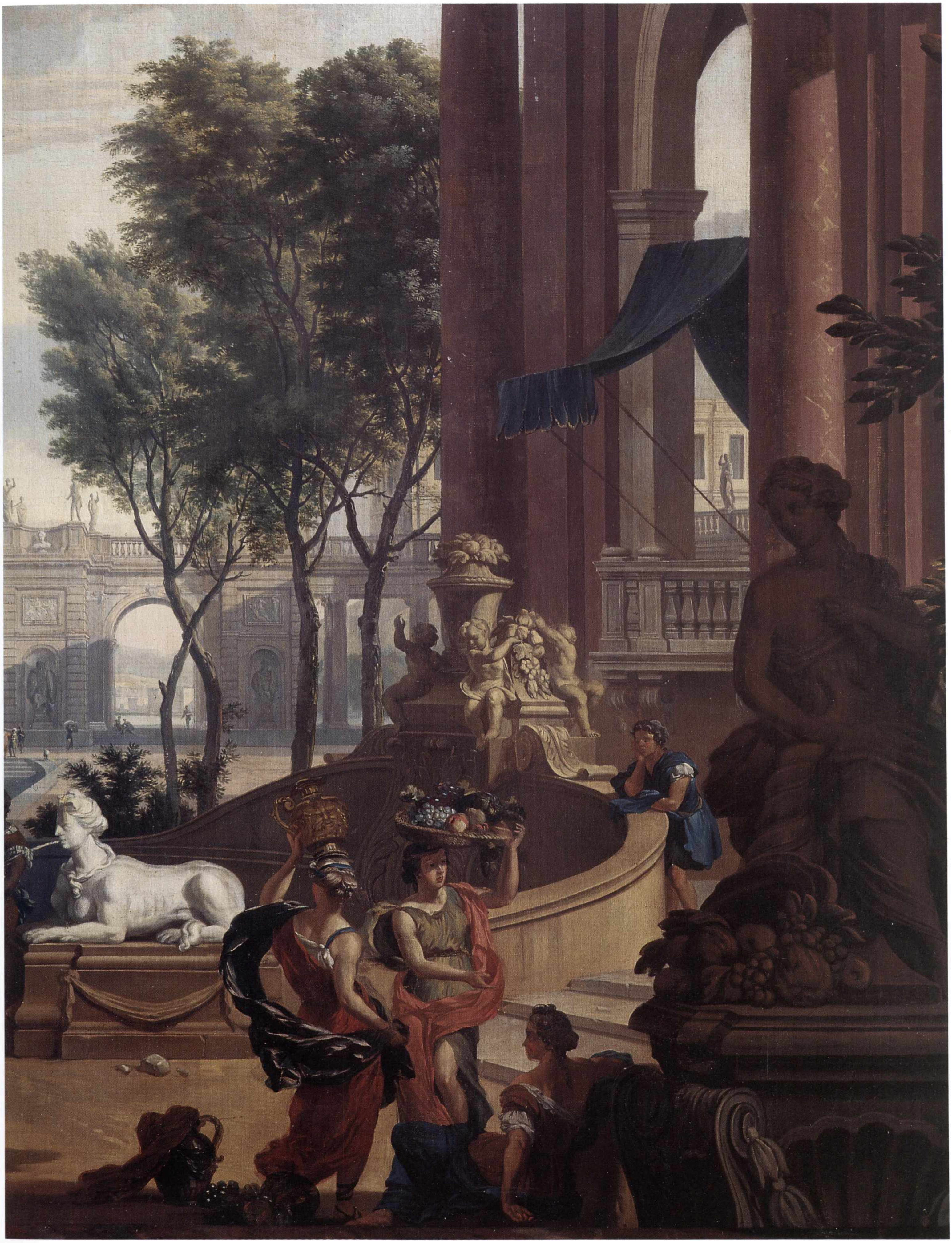




scono dunque assai bene in un mondo di collezionisti e committenti doviziosi, colti e raffinati quale fu quello della Amsterdam di fine Seicento.

Bibliografia
L. Laureati (a cura di), *Le Banche e l'Arte*, Roma 1986, p. 34, n. 3; A. Cifani, F. Monetti, *Il Palazzo dell'Istituto Bancario San Paolo di Torino e le sue collezioni d'arte*, Torino 1997, p. 29.





Manifattura Gobelins, da un disegno di Charles Le Brun

Trionfo di Alessandro

1670-1700
Arazzo, tessitura in lana e seta, cm 348 × 518
Provenienza: acquisto sul mercato antiquario
Inv. 648

Appartiene al ciclo di "Storie di Alessandro", tratte dalla celeberrima sequenza di tele di grandi proporzioni ideate e in parte dipinte da Charles Le Brun tra il 1661 e il 1664. Della serie esistono nelle collezioni francesi numerosissimi studi e disegni, ripresi in seguito anche da incisioni. Il grande pittore, a capo della manifattura dei Gobelins dal 1663, direttore delle collezioni di Luigi XIV, con il suo controllo continuo e intransigente sui prodotti artistici di corte riuscì a costituire un insieme di maestranze omogenee che crearono uno stile nazionale, ottenendo una unitarietà di stile nelle residenze reali destinata a influenzare tutto il gusto dell'arredo in Europa e nella quale gli arazzi, di grandi proporzioni e di ricco apparato iconografico, giocarono un ruolo non secondario. Le Brun reclutò i collaboratori per la manifattura Gobelins nelle Accademie e i pittori del suo *entourage* fornirono numerosi cartoni, lasciando al tessitore piena libertà nella trascrizione della cromia ma condizionandolo a un ferreo rispetto del rigore del disegno e del modellato. I cartoni del Le Brun vennero spesso tagliati in strisce parallele e verticali per facilitarne la trasposizione: in tale maniera l'arazzo si apparentava direttamente con la pittura. Il maestro francese aggiunse anche alla tradizionale tavolozza dell'arazzeria i colori nero, bianco e bruno cupo, favorendo l'uso di vaste campiture cromatiche, soprattutto nei panneggi, che vennero realizzati con colori contrastanti e audaci: si sono contati in alcuni arazzi della manifattura eseguiti su disegni del Le Brun ben 56 tonalità differenti in una sola bordura. Anche la tecnica divenne più duttile, il tessuto, in lana e seta, si assottigliò notevolmente e si notò una progressiva sparizione dei fili di metallo prezioso (oro e argento).

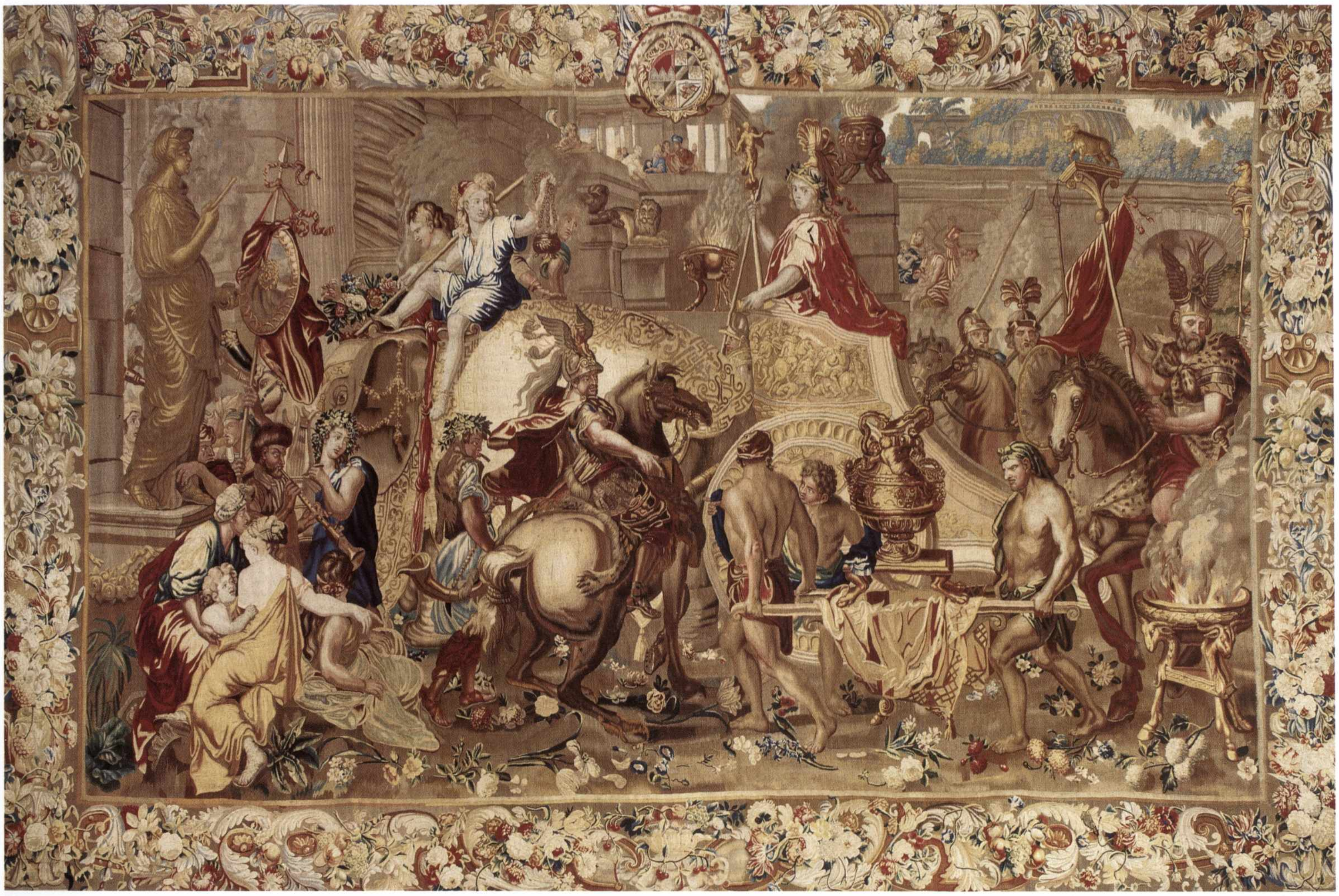
Il ciclo di Alessandro fu tessuto in più serie e in epoche diverse, sia ad alto e a basso liccio che su cartoni rovesciati. La serie completa si componeva di cinque scene principali (*La famiglia di Dario, Passaggio del Granico, Battaglia di Arbele, Sconfitta di Poro* e *Trionfo di Alessandro*), di cui le tre centrali erano suddivise a loro volta in tre pezzi. Furono eseguite inoltre almeno tre *entre fenêtres* con elementi decorativi. La serie, di stile magniloquente, di spiegata ricchezza coloristica, con composizioni ricche di allegorie, costituisce un esempio del gusto dell'epoca di Luigi XIV, quando il re veniva identificato *tout court* con il grande condottiero antico, rivestito delle sue glorie e virtù: il potere assoluto del Re Sole, lo splendore della sua corte e del suo Stato, potevano ben essere illustrate dalle straordinarie vicende del condottiero greco a cui, per analogia, il re stesso veniva associato.

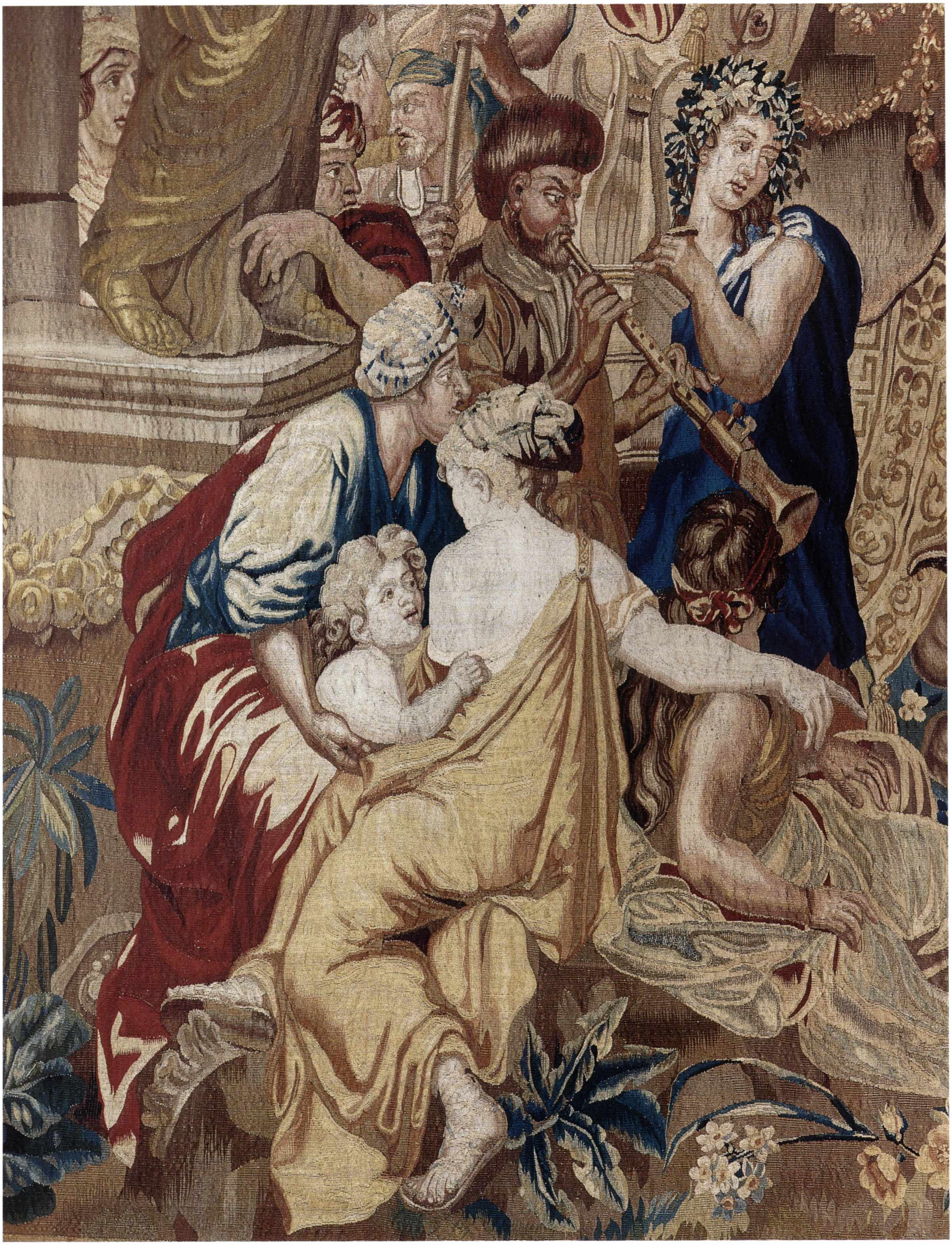
Nella scena Alessandro è abbigliato con ampio manto rosso, stringe nella mano destra un trofeo con la Vittoria. L'imperatore, sul carro trionfale trainato da un elefante, con il seguito dell'esercito, sta passando le porte delle mura di una ricca città. La folla in vivace e coreografico movimento circonda il condottiero: musici, schiavi che recano portantine con ricchi bottini, donne e bambini che guardano impauriti e stupiti, cavalieri fastosamente vestiti; sullo sfondo edifici antichi. La bordura è composta da decoro di fiori e girali. In alto, centralmente, lo stemma del committente dell'arazzo: Johann Philipp von Greiffenklau zu Vollrats, nominato vescovo di Würzburg il 9 febbraio del 1699, illustre mecenate e collezionista d'arte.

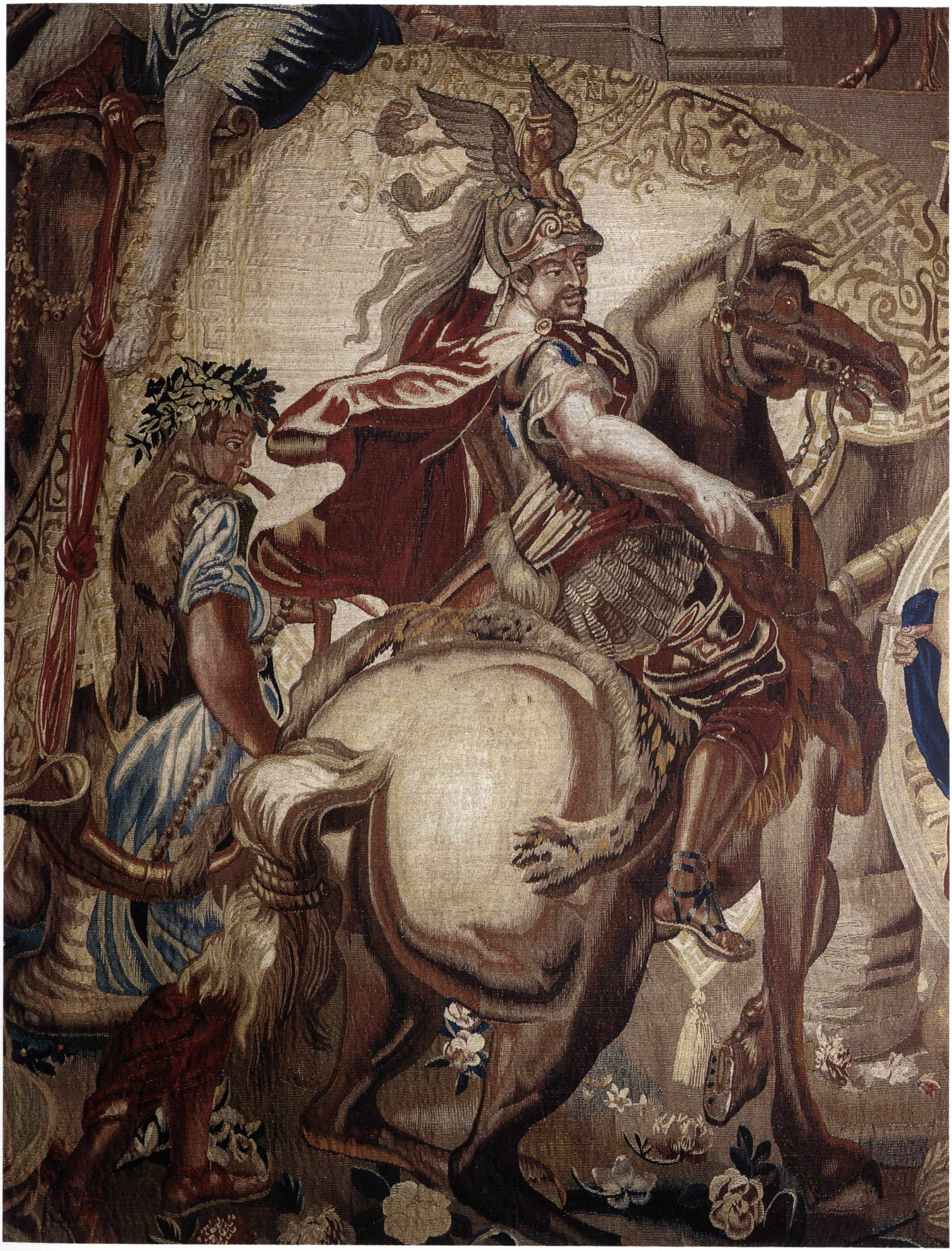
La storia dell'arazzo, che proviene dal mercato antiquario, non è conosciuta: è noto tuttavia l'uso del sovrano francese di donare a diplomatici, nobili e alti personaggi arazzi preziosi, che conobbero così larga diffusione in tutta Europa. Lo stemma del principe vescovo potrebbe pertanto orientare le ricerche in tale interessante direzione.

BIBLIOGRAFIA

M. Ferraille, *Etat général des tapissiers de la manifacture des Gobelins depuis son original jusqu'a nos jours 1600-1900*, Parigi 1903-23, vol. II, pp. 167-196; M. Florisoone (a cura di), *Charles Le Brun Premier Dirécteur de la manifacture Royale des Gobelins*, catalogo della mostra, Parigi 1962; P. Rosenberg (a cura di), *Charles Le Brun, 1616-1690, peintre et dessinateur*, catalogo della mostra, Parigi 1963; M. Gareau, *Charles Le Brun: premier peintre du roi Louis XIV*, con la collaborazione di L. Beauvais, Parigi 1992; A. Cifani, F. Monetti, *Il Palazzo dell'Istituto Bancario San Paolo di Torino e le sue collezioni d'arte*, Torino 1997, pp. 44-45; R. Vanhoren, *Tapisseries bruxelloises d'après les modèles de Charles Le Brun: l'"Histoire d'Alexandre le Grand"*, in C. Arminjon (a cura di), *La tapisserie au XVII*^{e} *siècle et les collections européennes*, Parigi 1999, pp. 61-68; L. Beauvais, *Charles Le Brun, 1619-1690*, Parigi 2000.







Manifattura fiamminga

La caccia di Diana

1680-1710
Arazzo, tessitura in lana e seta, cm 406 × 356,5
Provenienza: acquisto sul mercato antiquario
Inv. 887

L'arazzo fa parte della importante serie di manifattura fiamminga posseduta dall'Istituto, comprendente cinque scene di caccia con la presenza della dea Diana, di Apollo, di cacciatori.

La dea Diana è qui intenta a trafiggere con la lancia un lupo attaccato anche dai cani. Due figure, una donna con lancia, forse una delle ninfe del corteggio della dea, e un valletto da caccia, la seguono a distanza. La cornice è composta da un festone di straordinaria ricchezza compositiva, con fiori, foglie e frutti, nel quale sono inseriti trionfi di armi; in basso, il dorso di una tartaruga marina sormontato da pesci e fiori; ai lati, due Tritoni.

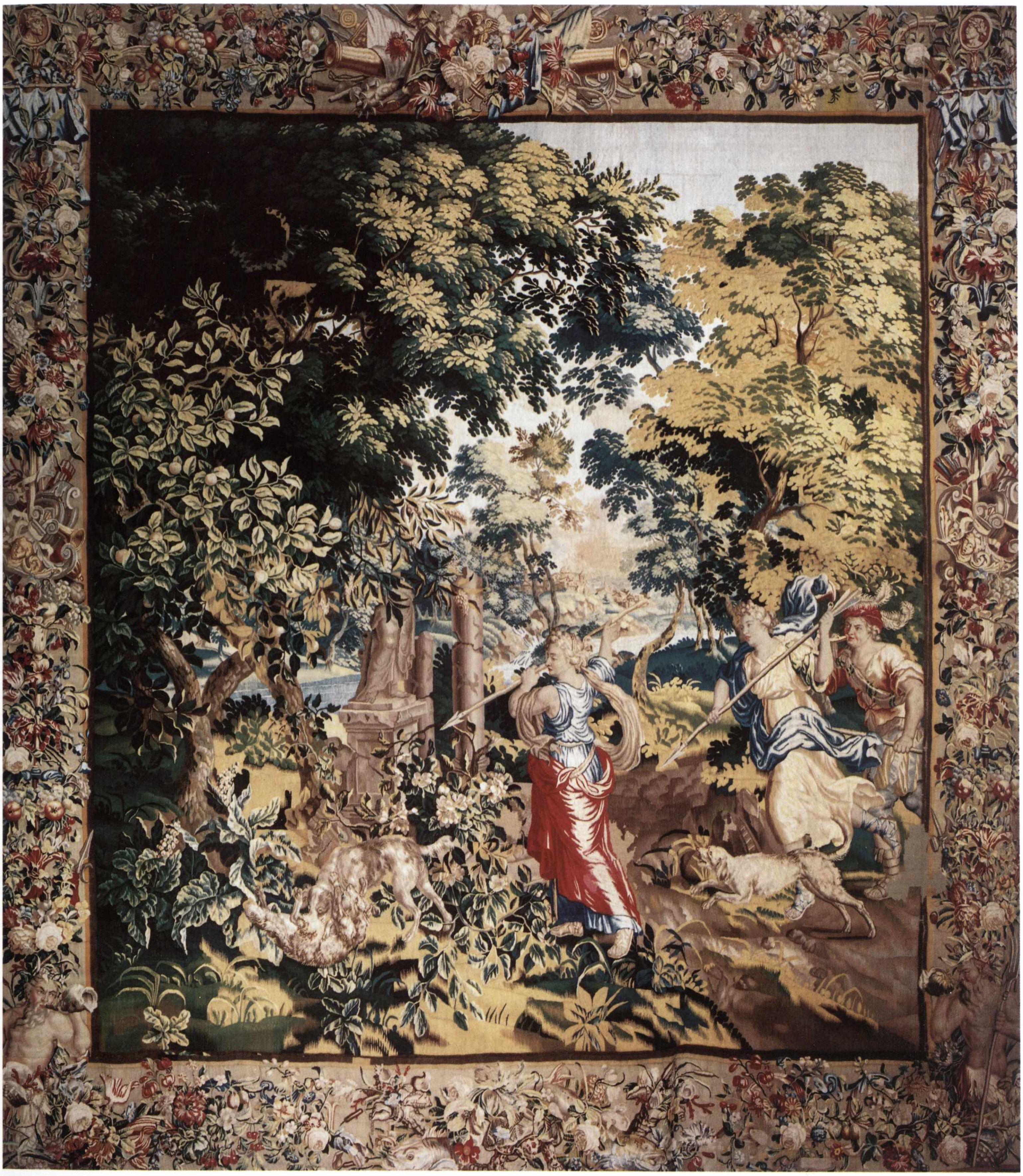
L'iconografia della scena, come quella degli altri quattro arazzi della serie, esula dai modelli classici degli episodi mitologici di caccia, e sembra invece celare sotto le spoglie del mito la rappresentazione della vita di corte. Inoltre, considerata l'incongruenza iconografica dei cinque arazzi, non riconducibili a un'unica fonte letteraria, si affaccia l'ipotesi che essi descrivano vari modi di cacciare. La serie non presenta purtroppo né il marchio della fabbricazione, né il nome dell'arazzeria, tuttavia la tipologia esecutiva dei particolari della flora induce a collocarla in ambito fiammingo e di datarla, per analogia con altri manufatti tessili, all'incirca agli anni 1680-1710.

È pure da notare che esistono prodotti di manifattura parigina di epoca coeva con bordure assai simili; inoltre l'aspetto fisico e le pettinature di Diana e della ninfa che la segue, nonché il costume del valletto, sono di gusto prettamente francese.

Segnaliamo un arazzo di collezione privata parigina di analogie stilistiche prossime. Non è siglato e pertanto risulta impossibile il riferimento preciso a una manifattura. Un possibile confronto può essere condotto con un arazzo di Bruxelles, eseguito nella manifattura di H. Reydaun attorno al 1690 (Stoccarda, Wurberg), che rivela la medesima ricchezza nella realizzazione dei vegetali e del panneggio e identità di soggetto.

Il tema della caccia nelle tappezzerie fiamminghe conobbe successo straordinario fin dall'epoca medioevale; ricco di allusioni e significati, fu tratto da incisioni e disegni dei migliori artisti fiamminghi e italiani. La caccia, avvertita non come divertimento frivolo, ma nobile attività che legava chi la praticava con le stesse figure della mitologia classica, celebrava sovrani e nobili; la sua raffigurazione era pertanto considerata pubblica rappresentazione di un mondo eletto, che si compiaceva di rispecchiare la sua eleganza e la sua potenza in tali scene.

BIBLIOGRAFIA
Inedito.



Evert Collier

(1640 circa - dopo il 1706)

Vanitas

1706
Olio su tela, cm 78 × 73
Provenienza: acquisto sul mercato antiquario
Inv. 11400

Nel dipinto appaiono due scritte sul tema della "Vanità": in alto a destra "*Memento mori*" e sotto al teschio "*Vanitas vanitatum et omnia vanitas*". La tela è firmata e datata sulla copertina sgualcita dello spartito musicale sulla destra "*Edouard Collier 1706*".

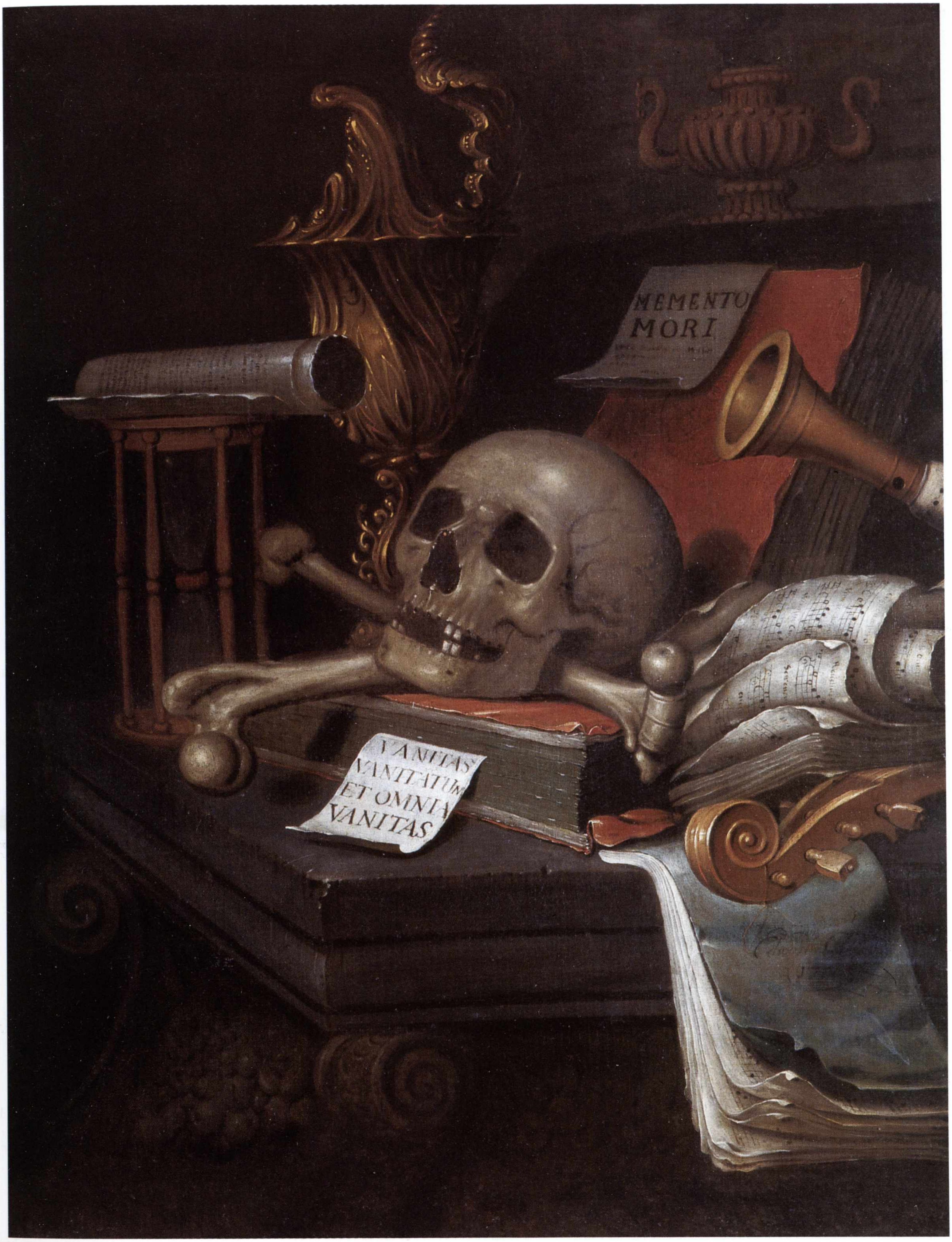
L'autore dell'importante e inedito dipinto è Evert (o Edouard) Collier (o Colliert, o Edwaert Colyer), artista specializzato nel genere delle Vanità – che è stato solo sporadicamente oggetto di studi –, del quale si conoscono alcune opere in collezioni private italiane e straniere. Nel 1981 sono stati pubblicati due dipinti dell'artista presenti in collezioni della città di Bergamo e altri due di ubicazione ignota, che permettono interessanti paragoni.

Il quadro qui presentato riflette un particolare tipo di *Vanitas*, con il teschio già usato dal Collier per altre composizioni. L'insieme della scena deriva in modo diretto da un dipinto di *Vanitas* di collezione privata firmato da Jan Vermeulen e pubblicato nella mostra delle "*Vanités*" del 1990.

La tipologia della *Vanitas*, un genere affermatosi fin dal Cinquecento in ambito olandese e fiammingo, presenta nature morte in cui gli oggetti raffigurati nascondono allegorie sulla transitorietà delle cose terrene e sulla inevitabilità della morte; compaiono pertanto teschi come "*memento mori*", clessidre, orologi o candele che alludono al consumarsi del tempo, oggetti artistici o gioielli che ricordano la precarietà delle ricchezze, della bellezza e del potere. Anche nel dipinto di Collier la simbologia esprime le meditazioni sulla fragilità della natura umana e sulla effimera qualità degli ornamenti e delle gioie della vita. La clessidra scandisce il passare del tempo, che ricorda come anche le più alte dolcezze umane (musica, letteratura, arte) siano destinate a finire con la morte; la fragilità della vita umana è espressa inoltre dall'inquietante incensiere fumante con manici serpentini.

La composizione si sviluppa in diagonale, secondo uno schema molte volte usato dal pittore. Il tocco pittorico è largo e sicuro, la definizione degli oggetti è attenta e calligrafica, ma la loro resa appare subordinata sotto ogni punto di vista alla carica simbolica che questi rivestono. Il dipinto, datato 1706, appartiene all'ultimo periodo dell'attività dell'artista; dopo questa data infatti si presume che sia morto: a Leida o a Haarlem, o forse a Londra.

Bibliografia
Inedito.


MEMENTO MORI
VANITAS VANITATUM ET OMNIA VANITAS

Antonio Mercurio Amorosi

(1660-1738)

Suonatore di chitarra

1710 circa
Olio su tela, cm 100 × 78
Provenienza: acquisto sul mercato antiquario
Inv. 11329

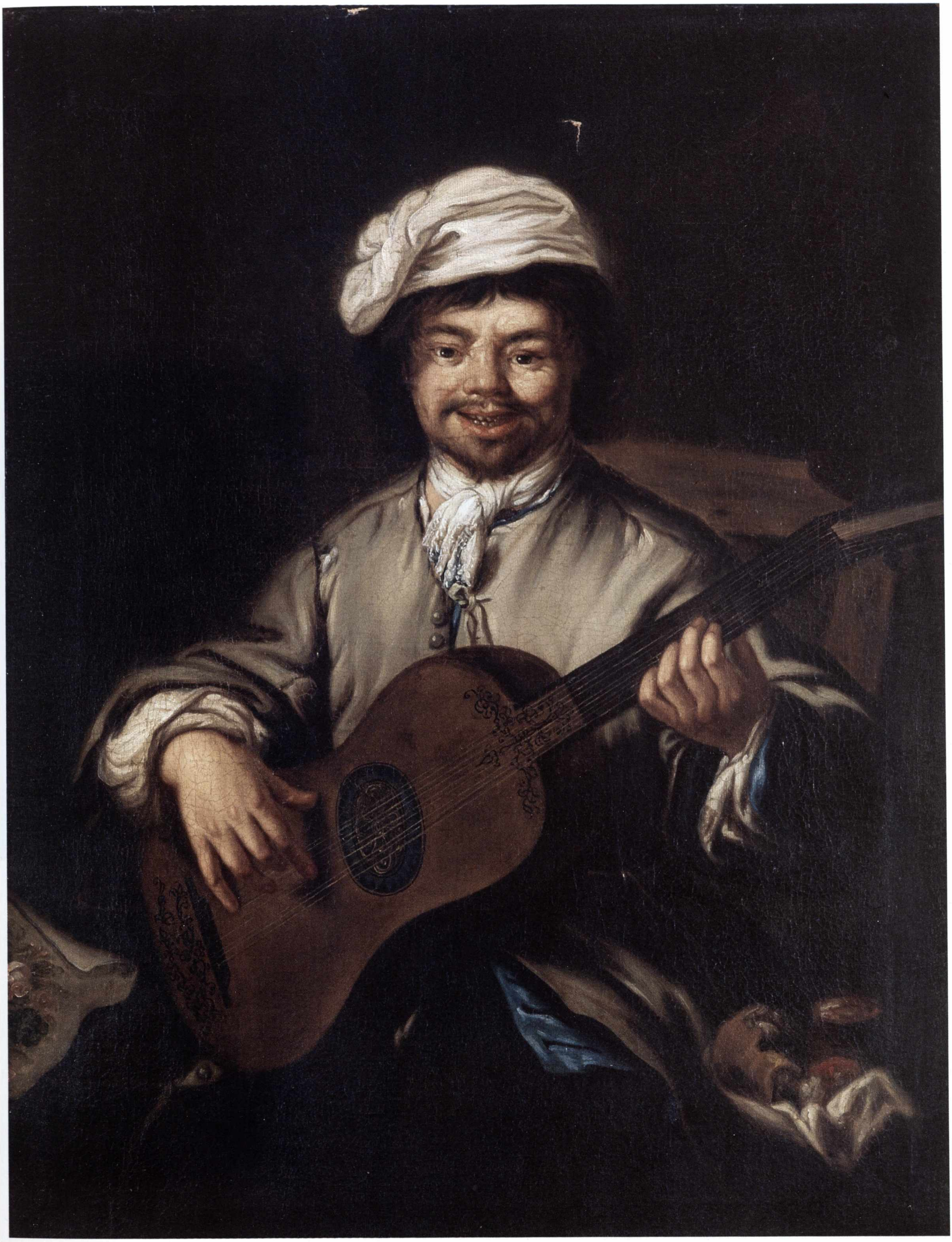
Emergente dal fondo scuro, un giovane è intento a suonare uno strumento a corde; tondo e rubizzo, abbigliato modestamente, anche se con qualche pretesa di ricercatezza nel fazzoletto di pizzo al collo, non presenta tratti somatici signorili: folta chioma trascurata e largo sorriso a ostentare la fila di denti radi, ingialliti. Appartenente alla produzione più nota di Antonio Mercurio Amorosi, raffigura un personaggio che il pittore ritrasse anche altre volte, ad esempio nel *Vagabondo*, firmato e datato 1710, della Nàrodni Galeri di Praga. Le tonalità sono dell'Amorosi: brune e vellutate, con sfumature color ocra, bianchi, marroni e piccoli tocchi vivaci di azzurro. Lo schema della composizione fu replicato più volte dall'artista marchigiano. La figura racchiude in sé i tratti di entrambe le matrici che ispirarono l'arte dell'Amorosi, ossia quella popolaresca, tratta direttamente dal suo maestro nordico a Roma, il danese Eberhard Keilhau, e quella arcadica, assimilata dall'ambiente romano di quel tempo, da Giuseppe Ghezzi in particolare.

L'ispirazione del dipinto dell'Amorosi non nasce da una diretta osservazione della realtà, quanto dalla rielaborazione di modelli pittorici noti: il tema del suonatore di chitarra o di analoghi strumenti musicali è infatti specifico nell'ambito della pittura nordica, ma anche in quello della pittura post-caravaggesca.

L'opera si colloca ormai nel clima culturale romano settecentesco, quando la bambocciata si libera da qualsiasi accento drammatico e si stempera nella leggerezza dei temi arcadici. Nella tela non sono presenti né problematiche sociali, né sovrapposizioni accademiche: il pittore dipinge semplicemente una figura divertente e piacevole, di gusto naturalistico, non scevra oltretutto da bonario intento caricaturale. Tale genere, non particolarmente amato dai pittori di rango di Roma, ottenne invece grande successo presso i collezionisti, sia locali che di passaggio nell'Urbe. Il Pascoli, biografo del pittore, ricorda infatti che i suoi quadri venivano acquistati da viaggiatori amanti dell'arte e che tutti i collezionisti romani ne possedevano.

Dal confronto con il quadro praghese, per il *Suonatore di chitarra* si può proporre una datazione intorno al 1710.

Bibliografia
Inedito.

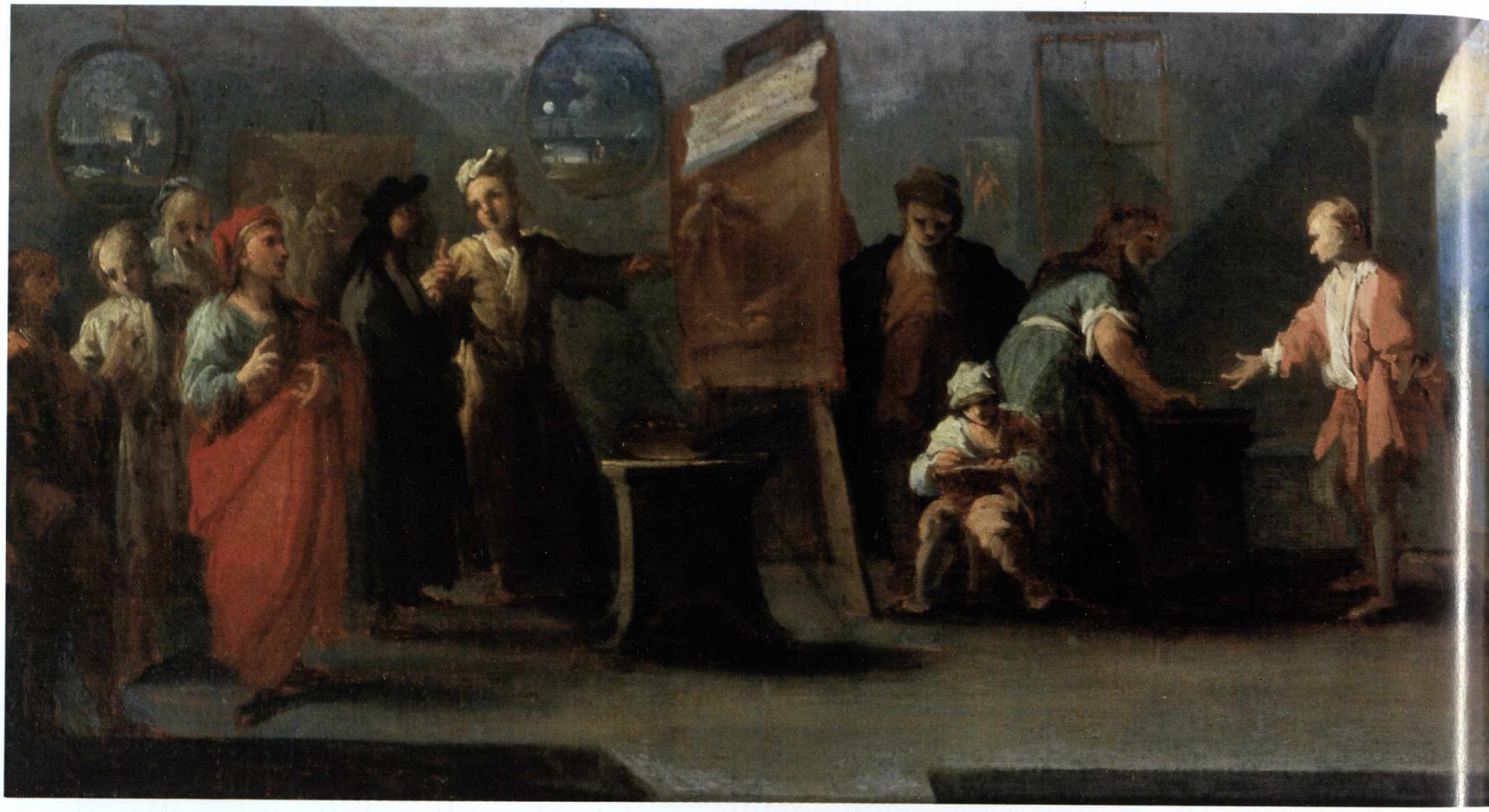


Giovanni Camillo Sagrestani

(1660-1731)

Scena con studio di un pittore e un cambiavalute
Scena di banchetto con rissa

1720 circa
Entrambi: olio su tela, cm 43,4 × 164
Provenienza: acquisizione da fusione con l'IMI
Inv. 12151

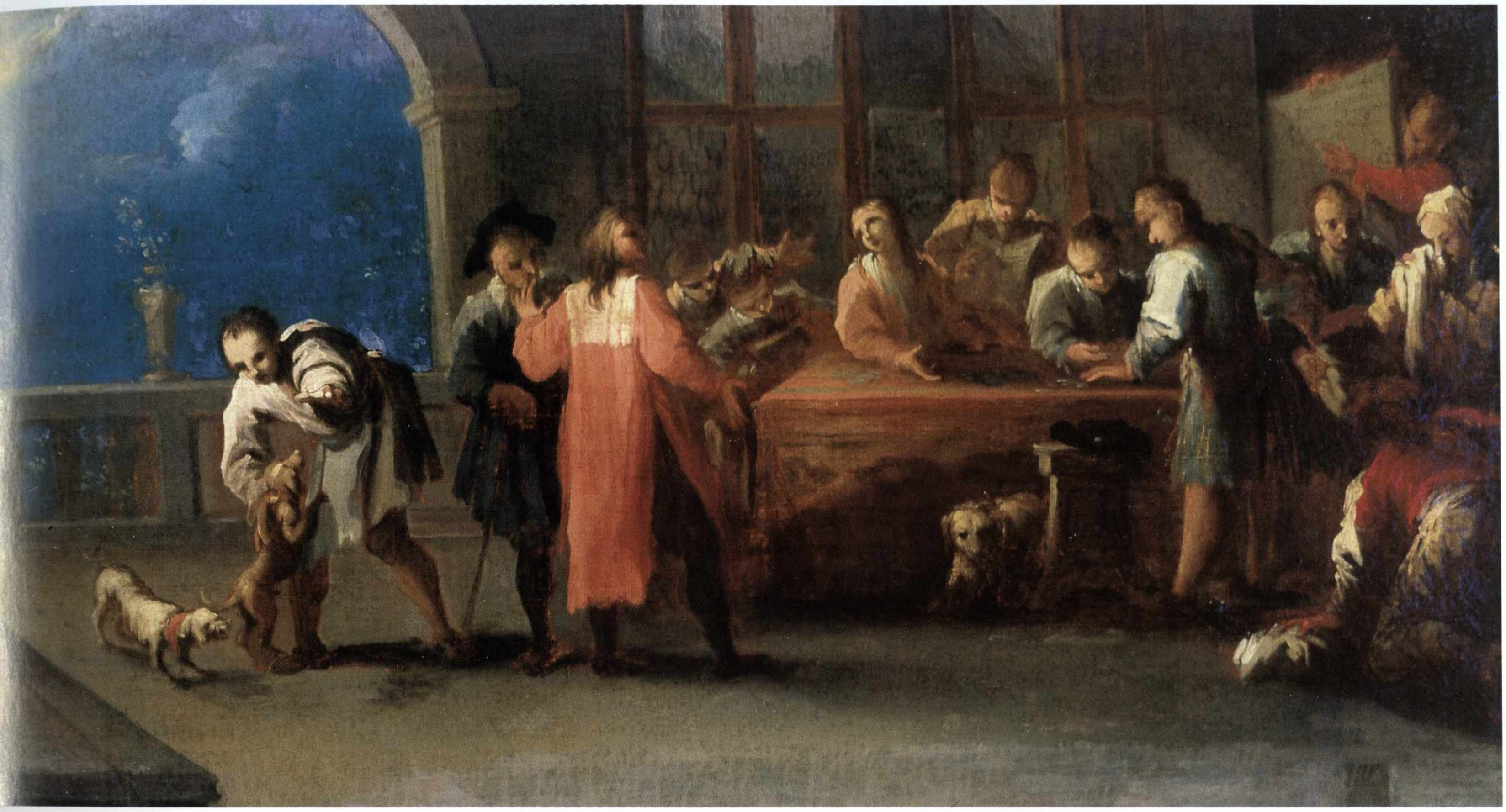


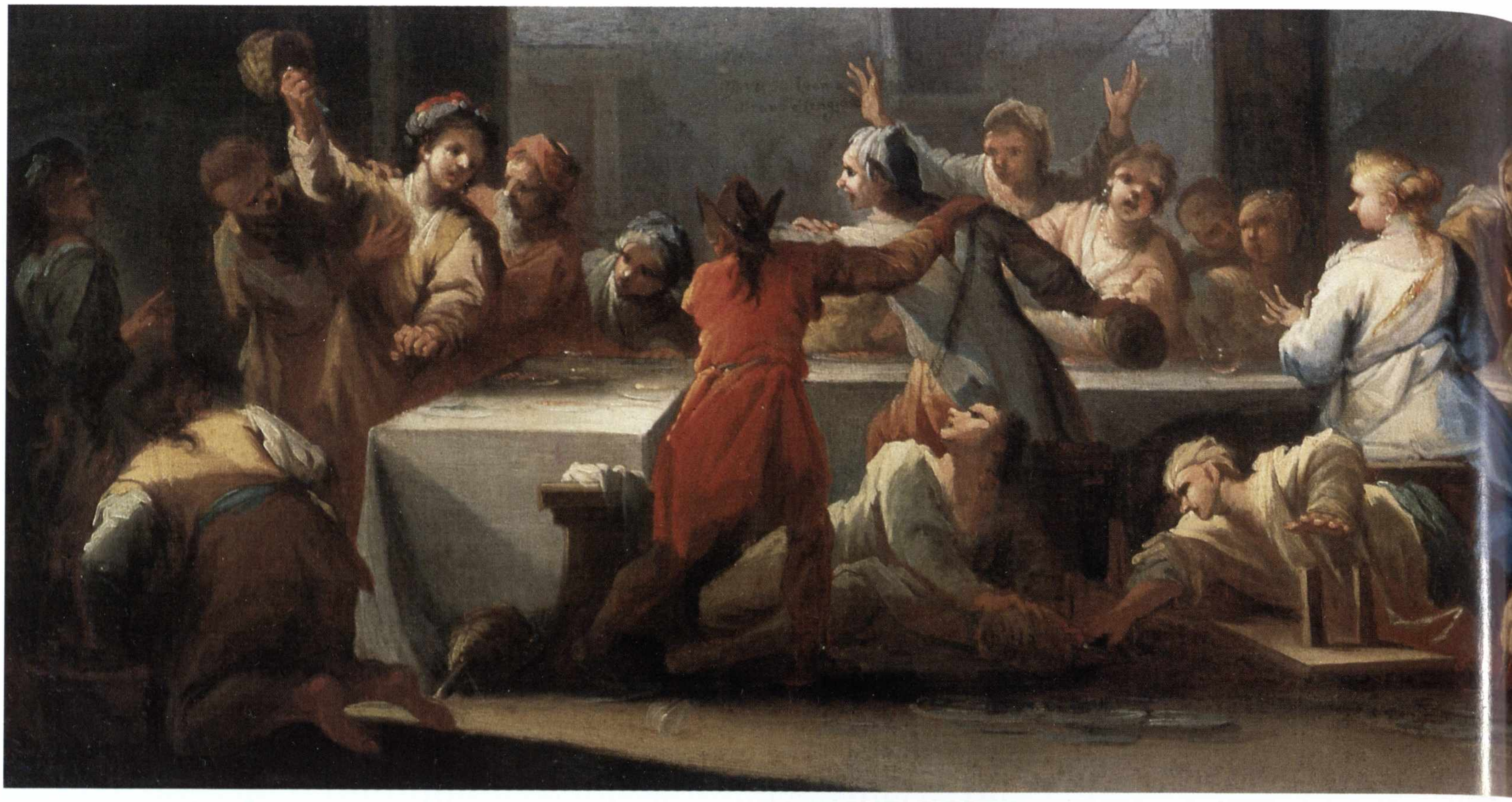
I due dipinti entrarono a far parte delle collezioni IMI nel 1954. Fin da allora vennero identificati da Federico Zeri come lavoro di Giovanni Camillo Sagrestani, originale e poco conosciuto pittore fiorentino, attivo fra fine Seicento e primo Settecento.

Il Sagrestani partecipò intensamente al rinnovamento della pittura fiorentina dell'inizio del secolo XVIII, rifiutando la tradizione accademica del disegno e prediligendo una pittura a macchie, veloce e corsiva di tratto, con colori spumeggianti e vivaci. Questo stile gli attirò molte critiche da parte degli interpreti più tradizionalisti del dettato pittorico fiorentino e favorì la ancora perdurante confusione delle sue opere con lavori di area veneta. Le sue figurine sono costruite in modo approssimativo e abbreviato e si caratterizzano per l'icasticità dei gesti. L'artista fu autore di grandi affreschi mitologici e sacri per chiese, palazzi e ville di Firenze e dei dintorni; dipinse anche, occasionalmente, scene di genere e soggetti arcadici ed esotici. Sono noti invii di sue tele sacre all'estero, segnatamente a Lisbona.

Le scene di genere da lui realizzate, spesso confuse con opere di Francesco e Gianantonio Guardi, perpetuano, secondo il Chiarini *"lo spirito giocoso della pittura fiorentina del Seicento"*. Si ricordano rappresentazioni di *Proverbi* e di divertenti *Scene turchesche* che riprendono motivi del pittore francese François Rivière, che abitò a Livorno a fine Seicento, dopo il ritorno da un viaggio in Oriente da cui riportò impressioni che fornirono al Sagrestani molti spunti ispirativi. Di tali tipologie di soggetti si conoscono due quadri nei depositi delle Gallerie fiorentine, sei in collezione privata genovese e le due tele dell'Istituto.

Le due scene si inseriscono assai bene nell'ambito della cultura



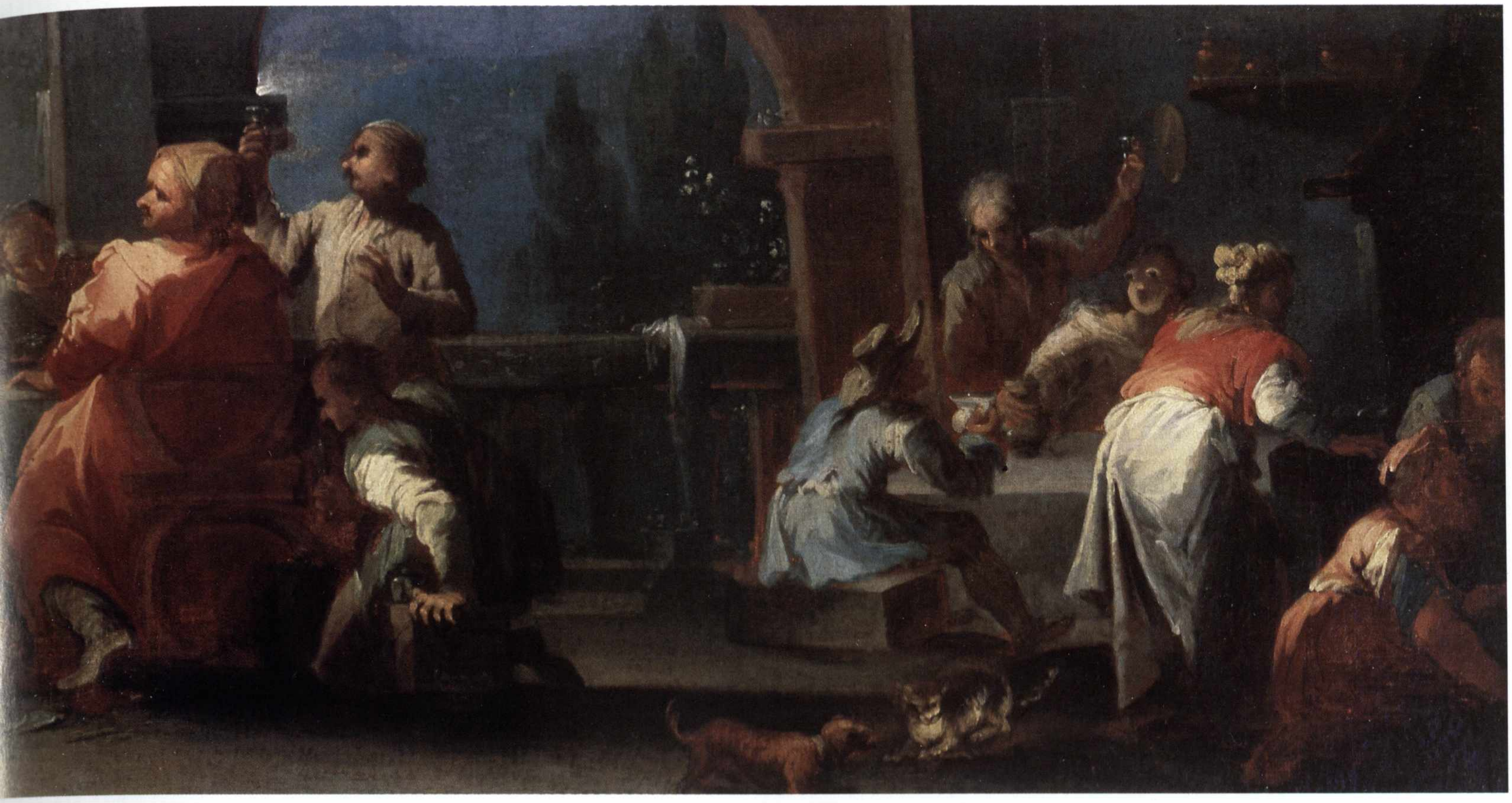


fiorentina del primo quarto del Settecento quando, per volontà del principe Ferdinando de' Medici, la corte si aprì alla pittura di genere, fino ad allora invisa. In esse Sagrestani rivela la sua sfaccettata cultura e un influsso preciso da Giuseppe Maria Crespi, conosciuto probabilmente a Bologna, in occasione di uno dei suoi numerosi viaggi di studio, e rivisto poi a Firenze, ove il pittore bolognese fu presente nel 1708-09, dipingendo soggetti come la *Fiera di Poggio a Caiano*. L'attività fiorentina dell'artista e l'apprezzamento dei Medici per questa categoria di dipinti, fino ad allora negletti sul piano critico anche se molto desiderati dai collezionisti, aprì la strada allo sviluppo della pittura di genere in Italia.

Non è escluso che i soggetti dei due quadri, di non agevole decifrazione, possano appartenere a una serie di *Proverbi* o di detti popolari; per ciò che riguarda la scena della rissa durante un banchetto si deve notare la permanenza nella cultura fiorentina di tali soggetti ricchi di *verve* narrativa, caratterizzati da esempi come quello della celeberrima *Burla del Pievano Arlotto* di Baldassarre Franceschini detto il Volterrano.

Stilisticamente le due tele, ricche di particolari, sono agevolmente confrontabili con opere note del Sagrestani, come le *Storie di santa Verdiana* della Confraternita della Misericordia di Castelfiorentino, la *Presentazione al tempio* di San Filippo di Cortona, datata verso il 1720 e, soprattutto, con la *Toeletta di Venere* della Staatliche Galerie di Stoccarda, dipinta con la stessa tecnica a larghe zone di colore schiarito e illuminato da rapidi tocchi di bianco.

BIBLIOGRAFIA
Inediti.



Bottega di Gaspar van Wittel detto il Vanvitelli

(1653-1736)

Veduta della Fontana dell'Acqua Paola al Gianicolo

1730-35
Olio su tela, cm 45 × 74
Provenienza: acquisizione da fusione con l'IMI
Inv. 12636

Nel corso del Settecento si sviluppò particolarmente in Italia il gusto delle vedute delle più celebri città e dei loro maggiori monumenti, che gli stranieri in visita durante il *Grand Tour* richiedevano come ricordo di quanto visto e ammirato. La tradizione della veduta paesistica italiana, molto antica, si era diffusa a Roma e Venezia, grazie anche alla costante presenza di pittori stranieri, soprattutto fiamminghi e olandesi, che ritrassero scorci delle due città immortalandone aspetti caratteristici oggi non sempre ancora presenti. Una fittissima produzione grafica, con botteghe molto attive nello sfornare acqueforti con vedute, aiutò gli artisti nella realizzazione delle loro opere.

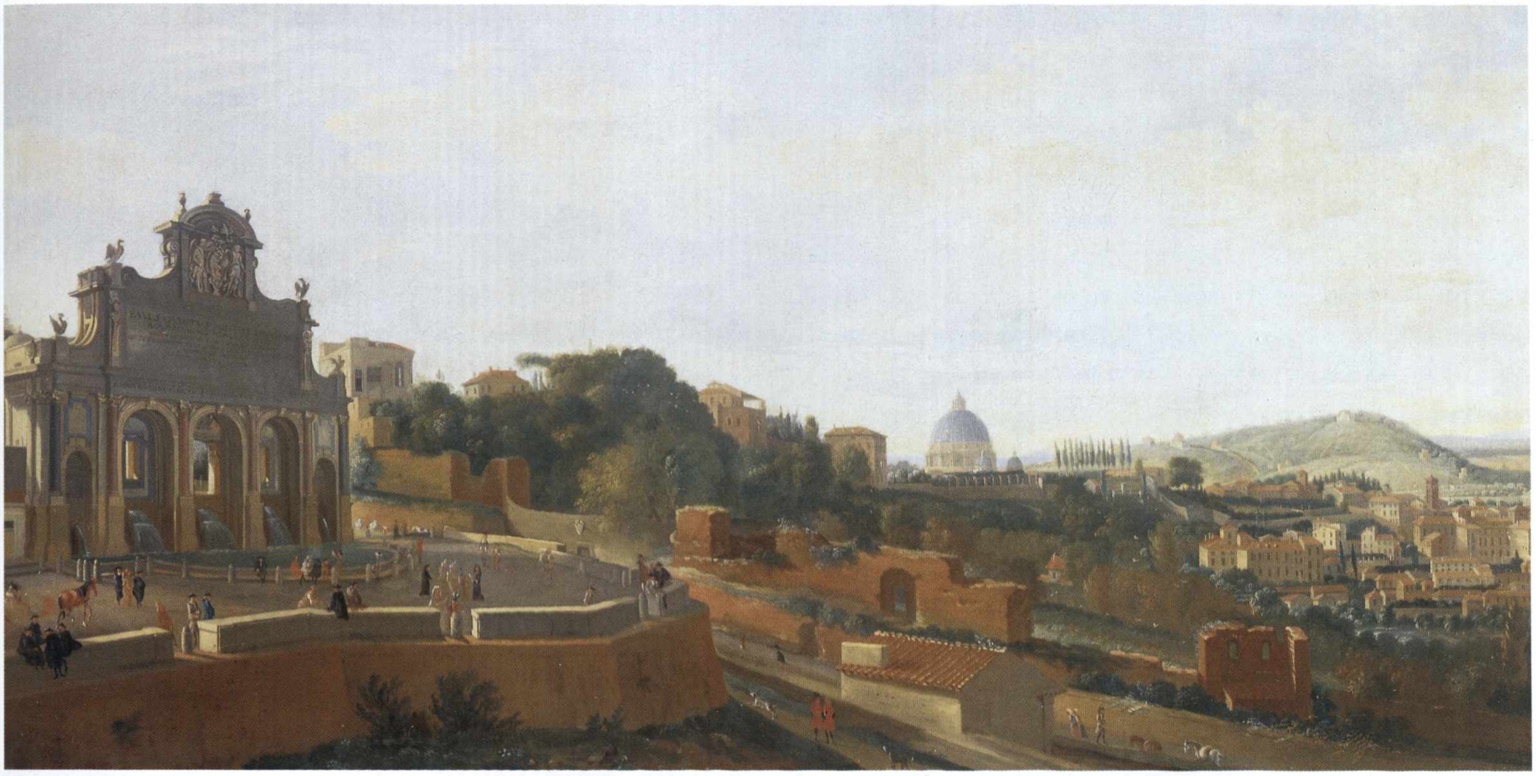
Fra i maggiori pittori attivi in Roma in tale genere fu Gaspar van Wittel, detto il Vanvitelli, artista di origine fiamminga, che operò in Roma a partire dal 1674 circa. Considerato il fondatore del moderno vedutismo, van Wittel conobbe un successo straordinario. I suoi quadri, molto richiesti dai turisti e dai collezionisti stranieri che a partire dall'inizio del Settecento frequentavano in sempre maggior numero Roma, corrispondono perfettamente alle esigenze di un pubblico che desiderava vedute esatte dei luoghi principali dell'Urbe e del loro contesto paesaggistico, geografico e atmosferico, e insieme una visione moderna della realtà cittadina. Si è notato da parte degli studiosi che l'esattezza delle vedute vanvitelliane è dovuta anche all'uso del pantografo e, forse, della camera ottica. Il pantografo permetteva di realizzare disegni precisi in ogni dettaglio, da cui era possibile trarre più vedute dello stesso luogo, di proporzioni eventualmente diverse: a tale scopo furono utilizzati dalla bottega del van Wittel molti copisti e allievi, che replicarono le opere del maestro con grande diligenza, rendendo spesso difficile distinguerne a prima vista l'autografia. Anche la *Veduta della Fontana dell'Acqua Paola al Gianicolo* fu replicata più volte dalla bottega del van Wittel, e il dipinto posseduto dall'Istituto si presenta come una nuova replica di tale ambito. Di questa tela esiste una versione, pressoché identica, pubblicata nel 1996 come presente in collezione privata di New York.

In primo piano si vede la Fontana detta dell'Acqua Paola, voluta da papa Paolo V e progettata da Flaminio Ponzio in collaborazione con Giovanni Fontana fra 1610 e 1612. Sulla destra della fontana si nota il giardino dell'antica villa Farnese poi villa Aurelia, oggi sede dell'Accademia Americana in Roma. Sullo sfondo la cupola di San Pietro con Monte Mario e in basso le mura aureliane e il quartiere di Trastevere.

Il quadro fu esaminato nel luglio del 1954 da Zeri, in occasione dell'acquisto da parte dell'Istituto. Il critico lo ritenne autografo del Vanvitelli, ben conservato e di proporzioni inconsuete rispetto alla normale produzione del maestro fiammingo.

L'opera è databile verso il 1730-35.

BIBLIOGRAFIA
G. BRIGANTI, *Gaspar van Wittel*, nuova edizione a cura di L. LAUREATI, L. TREZZANI, Milano 1996, pp. 174-175, con ulteriore bibliografia.



Girolamo Donnini

(1681-1743)

Adamo ed Eva

1720 circa
Olio su tela, cm 220 × 170
Provenienza: acquisizione da fusione con il Banco Lariano
Inv. 2022

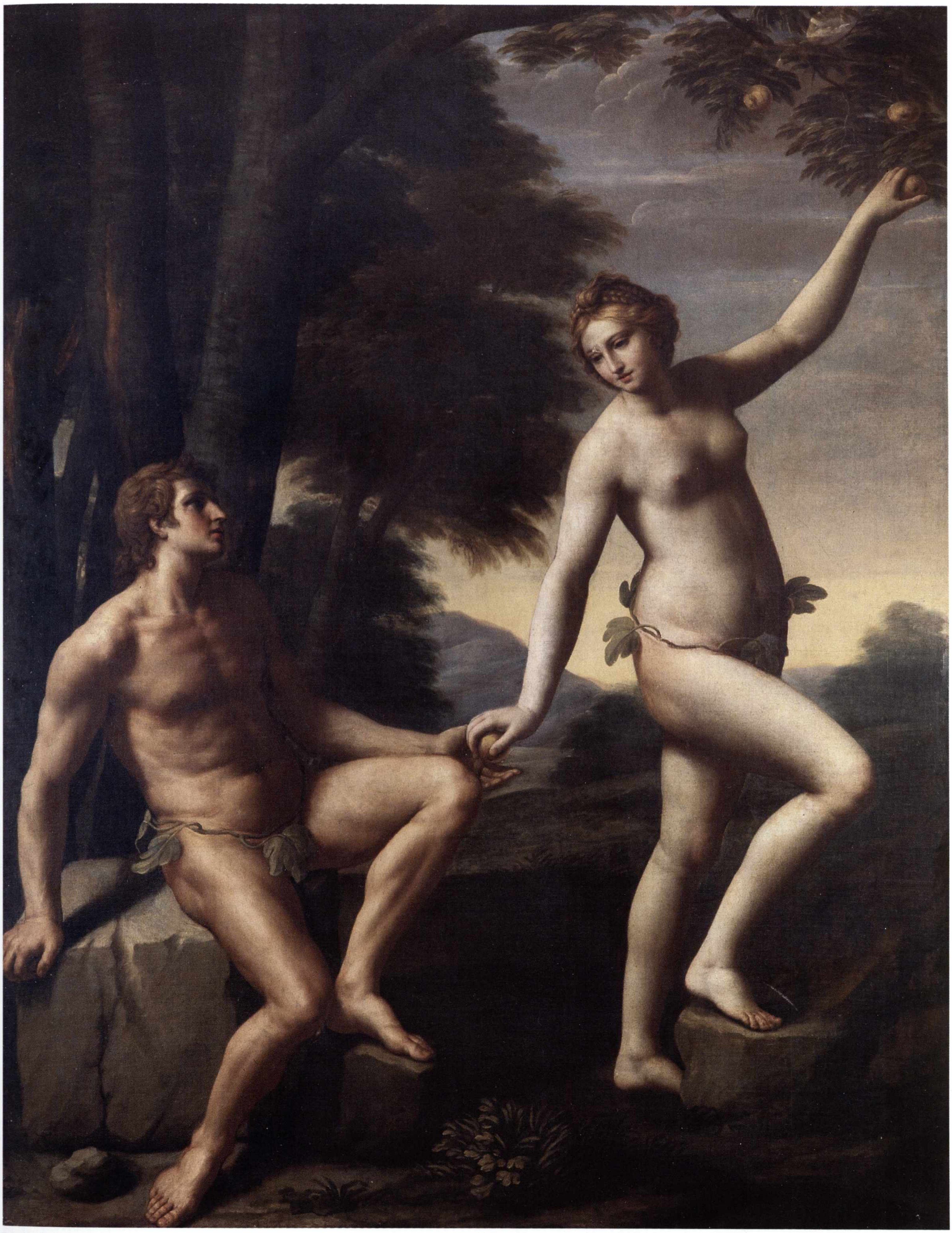
Il soggetto biblico è occasione per la raffigurazione di due belle figure di nudo ambientate in idilliaco paesaggio verdeggiante. L'opera è da attribuire con sicurezza al pittore emiliano Girolamo Donnini.

Il pittore mostra di risalire, tramite il Cignani e Gian Gioseffo Dal Sole, suoi maestri, alla tradizione reniana. Evidente infatti il rapporto con l'*Adamo ed Eva* di Reni, oggi al Museo di Belle Arti di Digione, ma anche con il quadro del Cignani di analogo soggetto oggi alla Pinacoteca Nazionale di Budapest. La tela, illuminata a tratti da iridescenze madreperlacee, rimanda poi vistosamente al classicismo dell'Albani e alla pittura di Marco Antonio Franceschini. Nel bel paesaggio sono pure presenti echi guercineschi.

La pittura del Donnini si caratterizza per l'impaginazione pregevole delle scene, la cromìa brillante e la grande eleganza formale. Il Donnini, sotto l'aspetto critico, negli ultimi trent'anni è stato investigato con interessanti risultati. Già in epoca settecentesca il pittore era stato indicato, sia dall'*Abecedario pittorico* di Pellegrino Antonio Orlandi (ed. 1719), che da Luigi Crespi (1769), da Girolamo Tiraboschi (1786) e da Luigi Lanzi (1789), tra i principali protagonisti della pittura emiliana nella prima metà del Settecento. La qualità del Donnini è stata in seguito confermata nell'ambito della prima mostra monografica a lui dedicata nel 1979 nella città natale di Correggio.

La tela dell'Istituto, indubbiamente un capolavoro dell'artista, per via della chiarità già pienamente settecentesca, con permanenza solo di echi del luminismo secentesco emiliano, è da collocare cronologicamente nel decennio 1720-30. Il confronto con opere certe del Donnini, come la serie di quattro soggetti mitologici di proprietà privata e di un dipinto del Credito Emiliano, appare probante. Altrettanto significativo il confronto con le *Quattro stagioni*, recentemente acquistate dal Credito Emiliano ed esposte nella mostra di Pesaro del 2000.

BIBLIOGRAFIA
Inedito.



Bartolomeo Pedon

(1665-1733)

Paesaggio con battitura del grano (Estate) *Paesaggio con un barcone (Autunno)*

1720-30
Entrambi: olio su tela, cm 198 × 265
Provenienza: acquisto sul mercato antiquario
Inv. 10014, 10015

La coppia di questi grandi paesaggi di Bartolomeo Pedon è stata per la prima volta oggetto di studio nell'ambito della mostra su "Marco Ricci e il paesaggio veneto del Settecento" del 1993; l'attribuzione al Pedon è stata confermata nel 1994 da Rodolfo Pallucchini, che ha pubblicato le due opere nell'ambito del suo fondamentale lavoro sulla pittura veneta del Settecento.

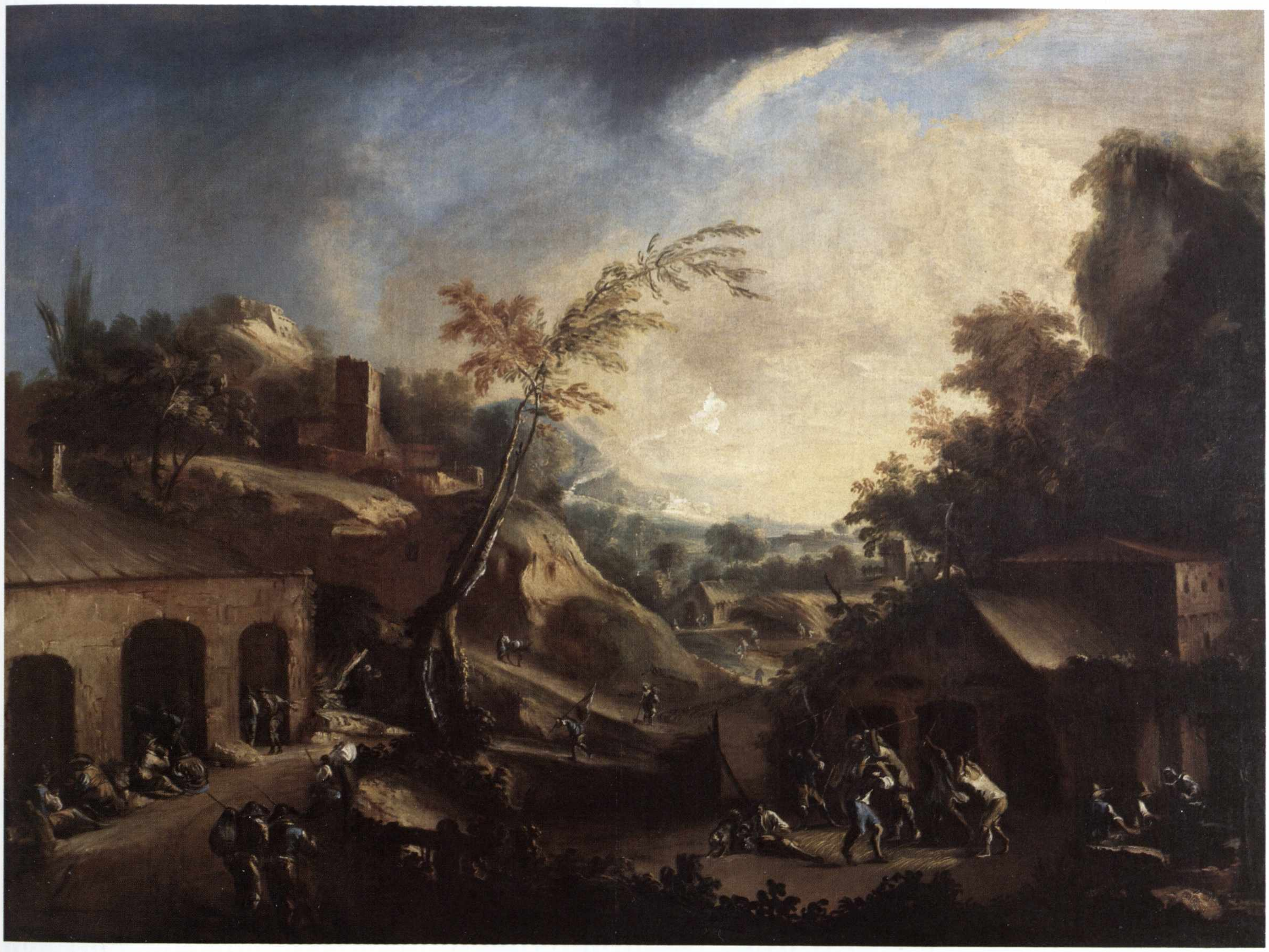
Nati probabilmente insieme e di identiche dimensioni, rappresentano due ariosi paesaggi, uno di terra e uno d'acqua. Il primo raffigura una scena campestre mossa e variata, ricca di scorci e prospettive; considerato il soggetto, si può ritenere che la scena sia una allegoria dell'Estate. Il secondo dipinto rappresenta un approdo, marittimo o fluviale, in un piccolo specchio d'acqua; il colore oscuro del cielo, la presenza di venti temporaleschi, lo fanno ritenere allegoria dell'Autunno.

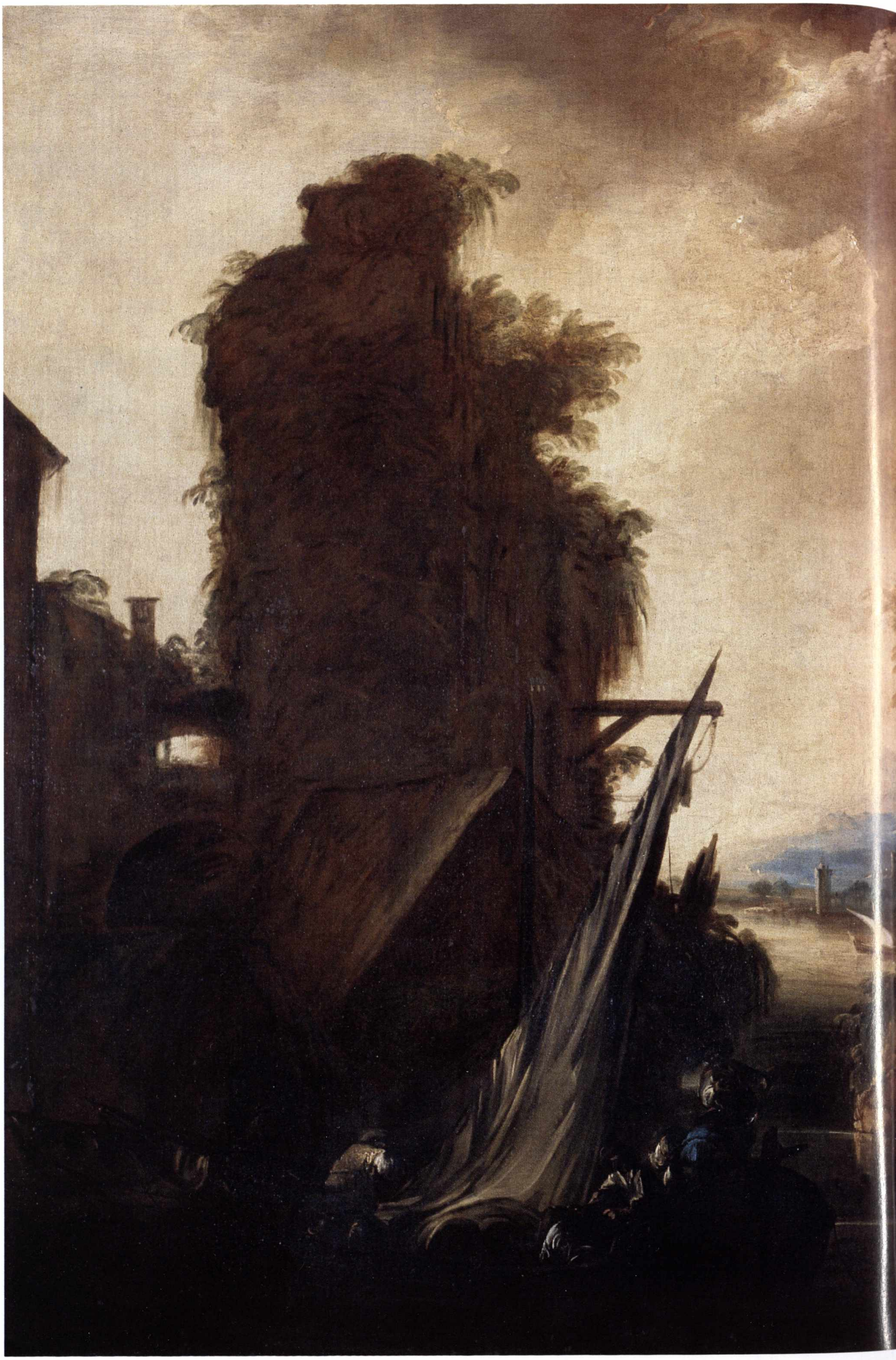
I due dipinti sono emblematici dello stile del pittore veneziano Bartolomeo Pedon e ne riassumono ed esemplificano tutte le caratteristiche. Pedon, come attestava fin dal 1738 il Temanza, *"per conto della pittura riuscì nel far paesi, porti di mare e burrasche"*. Caratteristica è la tavolozza, con prevalenti toni azzurri, marroni e verdi, e colori caldi e bruni esaltati dall'affiorare della preparazione a base di bolo d'Armenia, così come elemento distintivo è la speciale attenzione per gli episodi del vivere quotidiano, quali, appunto, la battitura sull'aia e il trasporto fluviale delle mercanzie, ambientati in paesaggi animati da individui un po' goffi e truci, indossanti giubbe contadinesche e cappellacci scuri. Ma ciò che più colpisce nei due quadri dell'artista veneziano è la rappresentazione vivida di "paesaggi di fantasia" e il senso di malinconia che da essi promana, con una visione della natura trasfigurata da elementi irreali e a volte inquietanti. Se da un lato ciò è segno di una mancata adesione ai segnali innovatori di Marco Ricci, suo coevo e in qualche modo maestro, è peraltro indizio di una formazione intessuta di elementi ancora secenteschi mescolati ad altri di stampo fiammingo, dovuti certo al contatto con quegli artisti presenti a Venezia nella seconda metà del XVII secolo, quali Ernesto Daret, Johann Anton Eismann e altri stranieri.

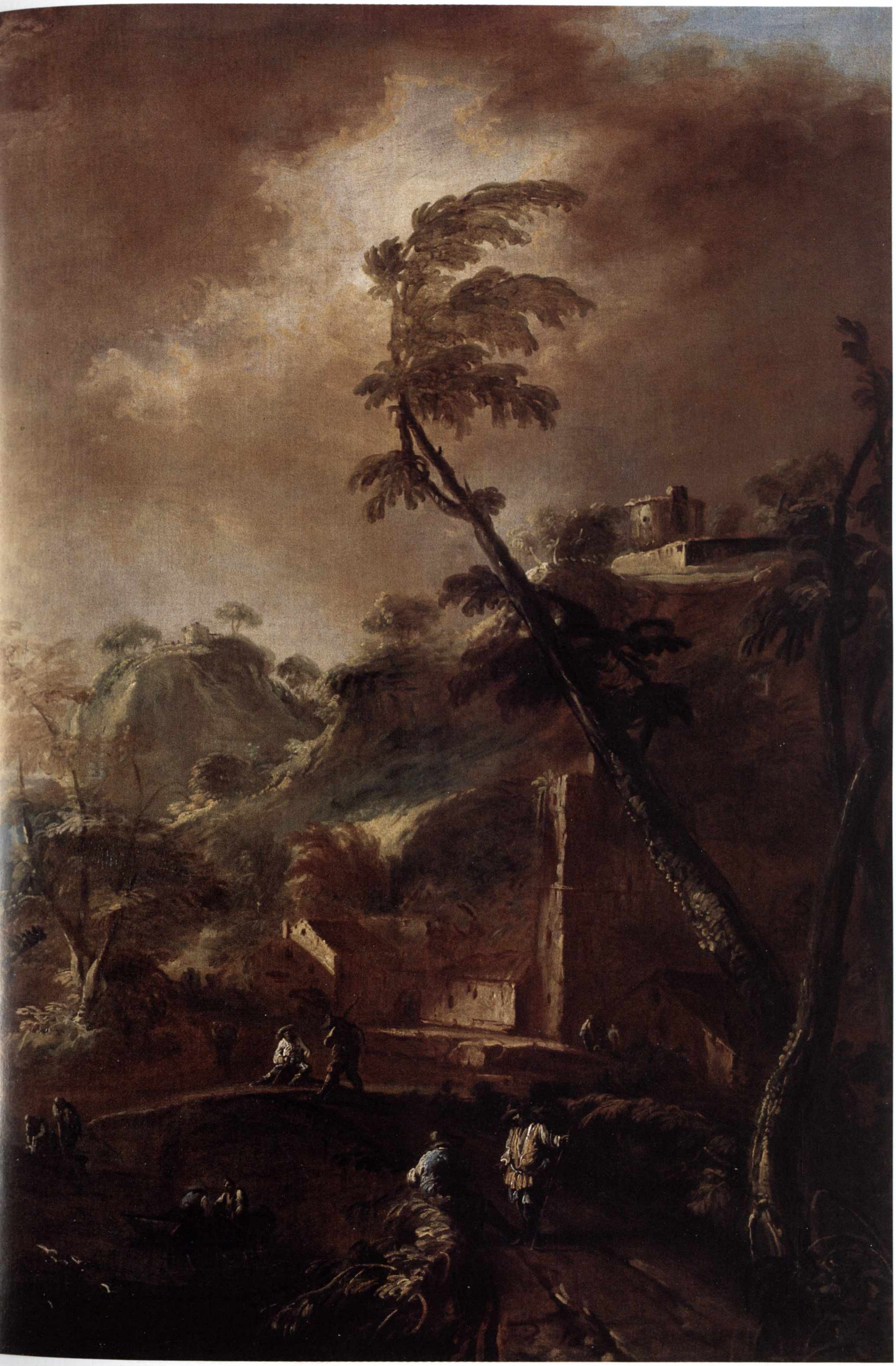
Le opere sono state ritenute dalla critica fra le massime espressioni dell'artista veneto e definite, oltreché *"spettacolari"*, anche come *"due grandiose testimonianze"* dello stile del Pedon, contrassegnate da *"fantasmagorico sbattimento luministico"*. Sulla base di queste considerazioni stilistiche la datazione dei due paesaggi potrebbe quindi essere fissata nella piena maturità del Pedon, cioè fra 1720 e 1730 circa.

Bibliografia

Asta F. Semenzato in Venezia - Palazzo Giovannelli, luglio 1988, lotto 95;D. Succi, *Pittura di paesaggio a Venezia nel Settecento*, in D. Succi, A. Delneri (a cura di), *Marco Ricci e il paesaggio veneto del Settecento*, catalogo della mostra, Milano 1993, pp. 144-146, con bibliografia precedente; R. Pallucchini, *La pittura nel Veneto. Il Settecento*, Milano 1994, figg. 354-355; inoltre il paesaggio estivo sembrerebbe essere quello descritto sul testo di E. Martini, *La pittura nel Settecento veneto*, Venezia 1981, p. 498; A. Cifani, F. Monetti, *Il Palazzo dell'Istituto Bancario San Paolo di Torino e le sue collezioni d'arte*, Torino 1997, p. 31.







Louis-Michel van Loo

(1707-1771)

Ritratto di bambina

1730-35
Olio su tela, cm 101,5 × 88
Provenienza: acquisto da privato
Inv. 48

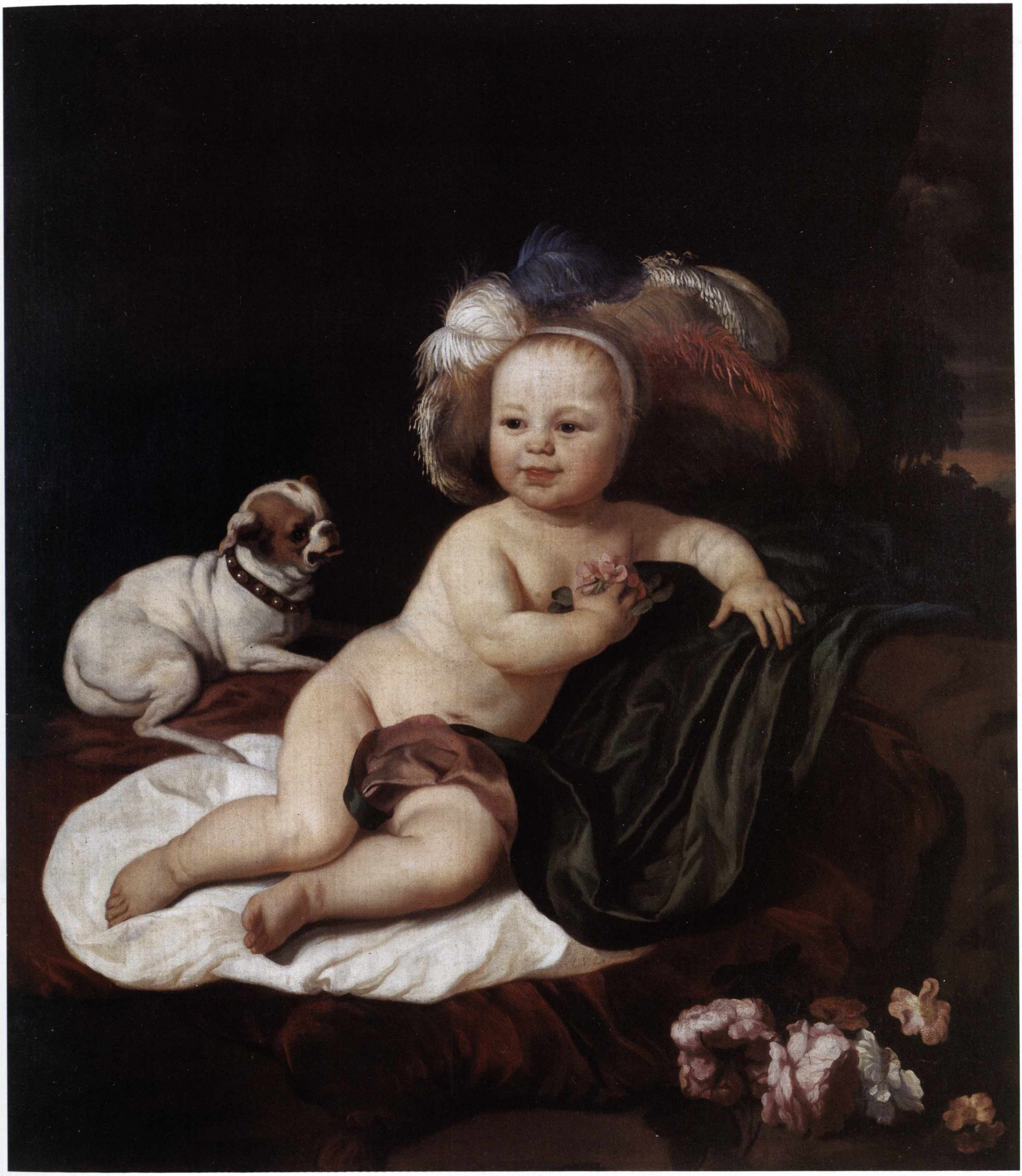
L'identificazione del bambino ritratto con il duca di Borgogna risale probabilmente al titolo sotto il quale l'opera era conservata nella raccolta del barone Langheim (Roma, Palazzo Orsini), prima del suo passaggio all'Istituto; l'identificazione, tuttavia, non è storicamente provata. Si tratta di un ritratto di ignoto nobile infante, probabilmente una bambina raffigurata ignuda, con accanto il suo cane, acconciata con elegante ed esotico copricapo di piume. La piccola, ridente, è inserita in ambientazione aulica, che testimonia del suo rango sociale; vezzosamente sdraiata e già adorna di tutte le grazie e le scaltrezze femminine; la simbologia del cane allude alla fedeltà, i fiori alla grazia femminile.

L'attitudine dell'infante si distacca, evidentemente, da quella ancora usuale all'epoca nella maggior parte dei ritratti ufficiali dei bambini: ad esempio, in Piemonte nei ritratti dei principi della casa regnante il piccolo effigiato compariva infatti in piedi, vestito in abiti fastosi, e portava, se maschio, solitamente oggetti allusivi al suo rango, come piccole armi o altri attributi onorifici; se femmina, teneva fiori in mano o un uccellino o altri oggetti caratterizzanti il suo sesso.

Il dipinto appare siglato in basso, su un lembo di stoffa bianca: "*L. V. Loo*". La prima lettera consente di attribuire il dipinto a Louis-Michel van Loo, nipote di Charles-André, illustre ritrattista di molte corti europee, primo pittore del re di Spagna. Sia nell'atteggiamento della bambina, che nella costruzione stessa della scena, il quadro risente fortemente dell'influsso del Mignard, soprattutto per ciò che riguarda i ritratti di fanciulli di nobili o reali famiglie, che resero celebre il pittore francese. L'aggiornamento stilistico rispetto al Mignard è però evidente e permette di collocare il ritratto intorno al 1730-35. L'acconciatura con il piumaggio, ancora in uso nel primo Settecento, verrà poi abbandonata sotto il regno di Luigi XV. Il bizzarro copricapo di piume è comunque analogo a quello che indossano due principini della casa di Lorena in due quadri di anonimo francese della quadreria della palazzina di caccia di Stupinigi (Torino), databili nel primo quarto del Settecento.

Opera giovanile dell'artista, essa può essere coerentemente confrontata con il più tardo ritratto della principessa Ekaterina Dimitrievna Golycyna del Museo Puskin di Mosca, dipinto dal van Loo nel 1759, nel quale compare l'identica trattazione sia delle stoffe cangianti, che del cane in grembo della nobildonna, descritto con accuratezza in ogni dettaglio, esattamente come il cane accanto all'infante. Rispetto al quadro russo, il pittore si presenta nella tela ancora molto fortemente legato alla tradizione ritrattistica aulica francese, con l'uso di tonalità scure di gusto tardo-secentesco.

BIBLIOGRAFIA
A. CIFANI, F. MONETTI, *Il Palazzo dell'Istituto Bancario San Paolo di Torino e le sue collezioni d'arte*, Torino 1997, p. 32 (fig. 23 a p. 33).



Paolo Gerolamo Piola

(1666-1724)

Erigone sedotta da Bacco

1720 circa
Olio su tela, cm 218 × 144
Provenienza: acquisto sul mercato antiquario
Inv. 939

Il soggetto rappresenta Erigone sedotta con l'inganno, secondo il racconto di Ovidio nelle *Metamorfosi* (VI, 125), dal dio Bacco trasformatosi in grappolo d'uva. Erigone tiene in mano una coppa di vetro, nella quale un satiro nudo sta spremendo il fatale grappolo d'uva. Alla trasformazione ingannevole del dio allude la figura dell'amorino, in basso a sinistra, seminascosto dalla figura della donna, che cela il volto con la maschera e impugna l'arco.

L'opera proviene, come quella di Vincent Malò (cfr. pp. 116-117), dalla collezione del castello di Morsasco (Alessandria), già dei Pallavicino di Genova.

Il tema delle metamorfosi e travestimenti degli dei, mediato dalla pittura fiamminga, era molto comune nella pittura profana genovese della seconda metà del Seicento e dei primi decenni del secolo successivo. Lo stesso Domenico Piola lo aveva trattato a più riprese in quadri come il *Bacco che immortala Arianna* e il *Ratto di Europa*: due opere che presentano molti punti di contatto con questa tela.

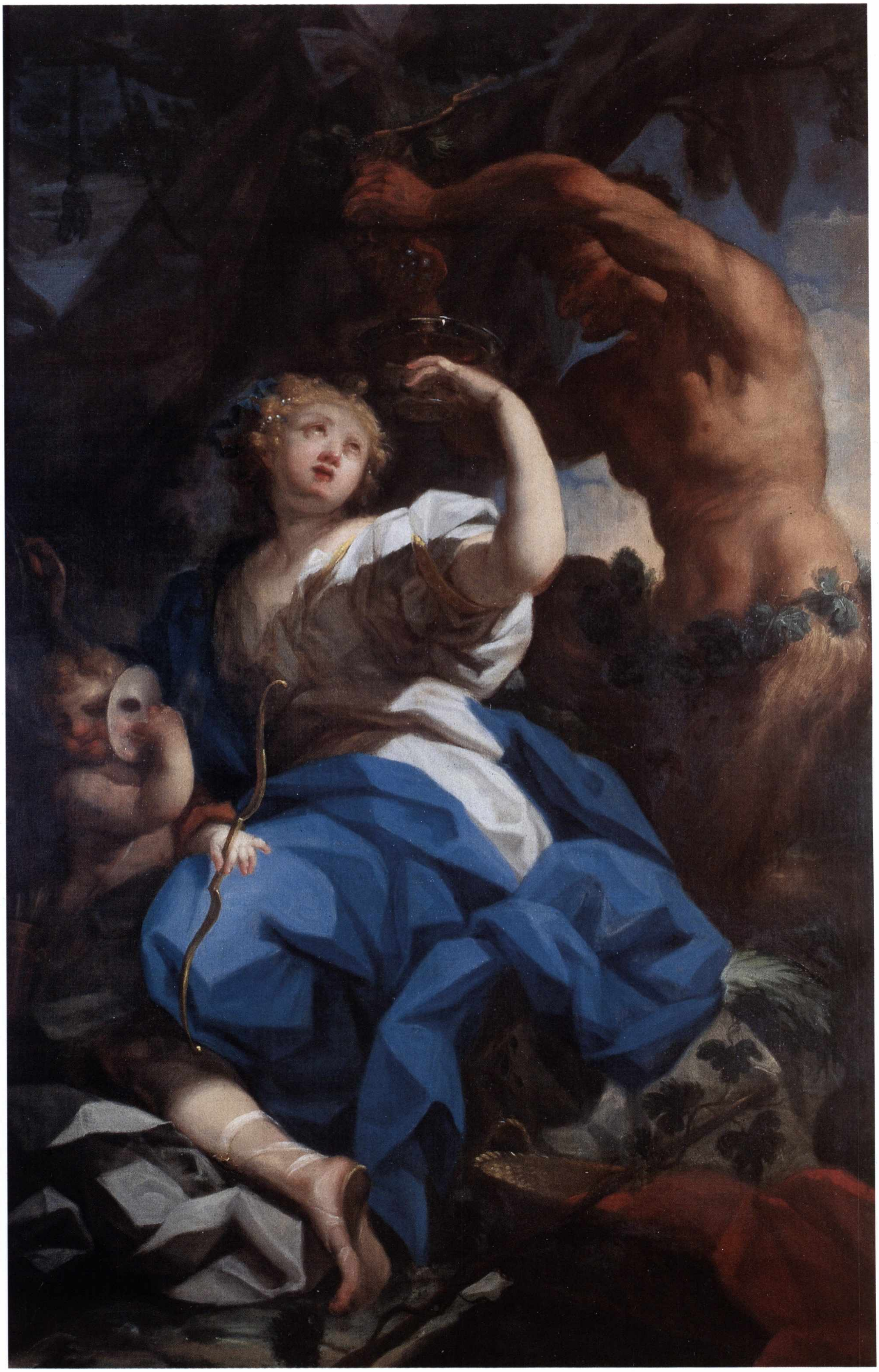
Il dipinto denuncia una molteplicità di componenti stilistiche. Le fisionomie della donna e del satiro, il largo modellato di quest'ultimo, la morbidezza dei panneggi appaiono vicini ai modi di Domenico Piola. Lo stile si avvicina di più a quello di Paolo Gerolamo, il figlio di Domenico, come si evince anche dalla sagoma allungata e disarticolata di Erigone; non mancano tuttavia echi della pittura di grande effetto decorativo di Domenico Parodi. Il colore sospinge tuttavia verso una datazione almeno al primo quarto del Settecento.

Il rapporto con la produzione pittorica di Paolo Gerolamo Piola si rivela come particolarmente significativo nella trattazione del panneggio per il quale si può considerare probante l'esempio dell'affresco di *Cristo in casa di Marta e Maria* della chiesa di Santa Marta a Genova, con gli stessi effetti "accartocciati" delle vesti di Erigone. L'opera è vicina allo stile di Paolo Gerolamo anche per via della chiarità e della levità già settecentesca della materia pittorica.

Il confronto con *L'incontro di Giacobbe e Rachele*, dipinto da Paolo Gerolamo per palazzo Brignole e oggi di proprietà del Banco di Chiavari, appare ulteriormente convincente: le due tele presentano infatti simili caratteri di intenso colorismo, identici volti dai tratti minuti, preciso studio delle posizioni e dei gesti. Altri confronti, ugualmente significativi, si possono istituire con gli affreschi del Piola per palazzo Durazzo a Genova, con molte figure femminili che indossano vesti fluenti, modellate con chiaroscuri netti simili alla Erigone.

Sulla base delle considerazioni artistiche, ponderato anche il fatto che i pittori genovesi travalicarono al Settecento mantenendo in genere una continuità stilistica con l'assodato repertorio di immagini e di tradizioni iconografiche secentesche, si può ritenere che il dipinto sia databile verso il 1720.

BIBLIOGRAFIA
Inedito.



Jan Frans van Bloemen detto l'Orizzonte

(1662-1749)

Paesaggio laziale con cascata
Paesaggio collinoso laziale

1720-30
Entrambi: olio su tela, cm 127 × 141
Provenienza: acquisizione da fusione con l'IMI
Inv. 12421, 12422

A Nicolas Poussin, Claude Lorrain, Gaspard Dughet e Jan Frans van Bloemen si devono l'ideazione e la codificazione del paesaggio della campagna romana secondo canoni estetici che comprendevano visione filtrata attraverso la densità storica dei luoghi da dipingere e visione incantata dei cieli e dei colori del Sud. Interpretazione e idealizzazione di una realtà, che attraverso gli occhi di questi artisti assunse caratteristiche di paesaggio ideale e contemplativo, immerso nel folto manto di verde cupo, costellato da borghi arroccati in posizioni pittoresche, sparso di rovine romane, attraversato da rari viandanti. Van Bloemen, in particolare, giunto a Roma nel 1686, concentrò sulla campagna romana le notevolissime doti paesistiche traendone immagini di grande poesia. A differenza di Poussin, van Bloemen usò il dato archeologico-storico solo come integrativo, utile ad animare le sue composizioni; fece invece prevalere su ogni cosa la natura e, come Claude Lorrain e Gaspard Dughet, dipinse con ispirata e felice vena creativa e contemplativa. La sua poetica naturalistica, pur partendo dal vero (è noto che l'artista durante le sue gite fuori di Roma realizzò una copiosa messe di disegni dei luoghi che visitava), evoca nostalgicamente una Arcadia paradisiaca e remota, non turbata da passioni umane. La poetica idilliaca della pittura di paesaggio procurò al pittore grande ammirazione da parte dei suoi contemporanei permettendogli di ottenere commissioni per opere da tutta Europa. Nonostante la sua fama, però van Bloemen riuscì a entrare stabilmente nella prestigiosa Accademia di San Luca di Roma solo nel 1742, quasi al termine della vita: la pittura di paesaggio era infatti a quel tempo considerata genere minore, inferiore alla pittura di soggetto religioso, storico o mitologico.

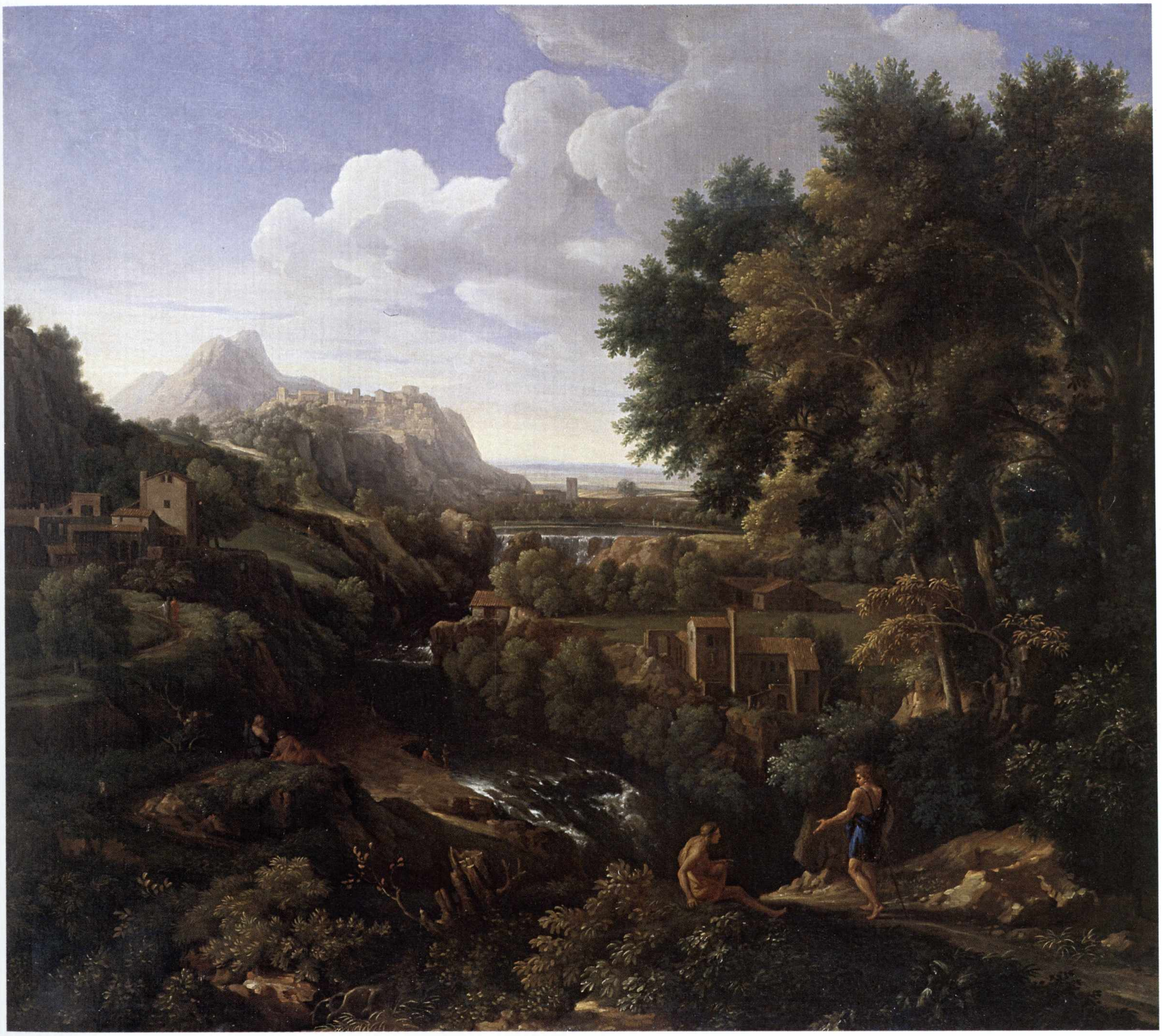
Le due tele dell'Istituto, di identiche misure, sono riferibili a un progetto decorativo unitario: l'appaiamento dei dipinti di paesaggio, già usato da Claude Lorrain, fu praticato sovente da van Bloemen, sia per ragioni di convenienza di mercato, sia per scelta degli *amateurs* che richiedevano per i loro *cabinets* quadri che avessero anche effetto estetico di arredo.

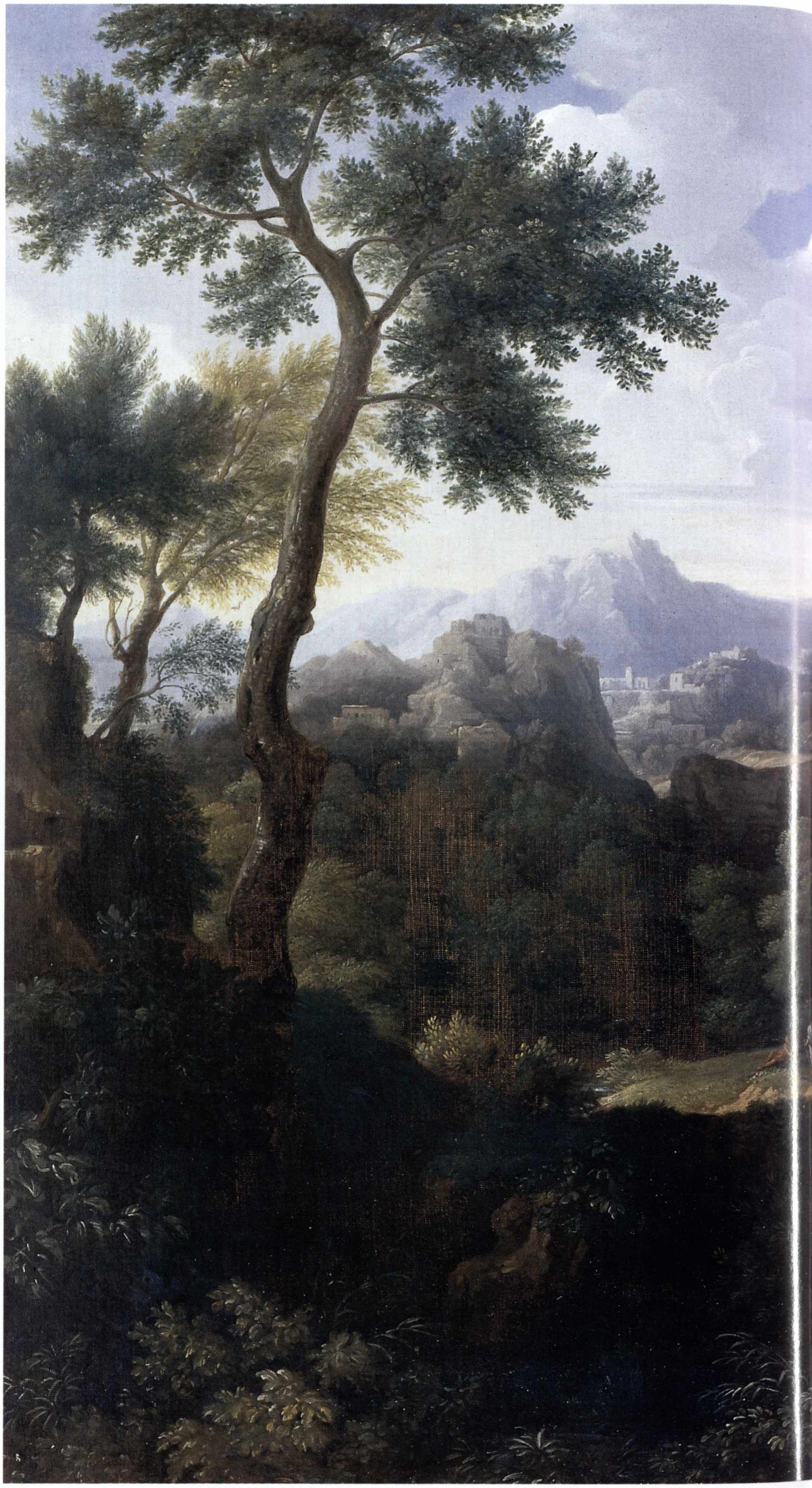
Queste opere rappresentano due esempi precisi del suo pensiero figurativo; in esse l'incanto di una natura intensa e quasi invadente prevale su ogni altro dato. I personaggi che le animano, discreti e sobri, sono nel primo quadro alcuni viandanti e un uomo a colloquio con una donna, nell'altro due uomini in conversazione: tutti vestiti con abiti classici, un dato che accentua il clima favolistico delle scene.

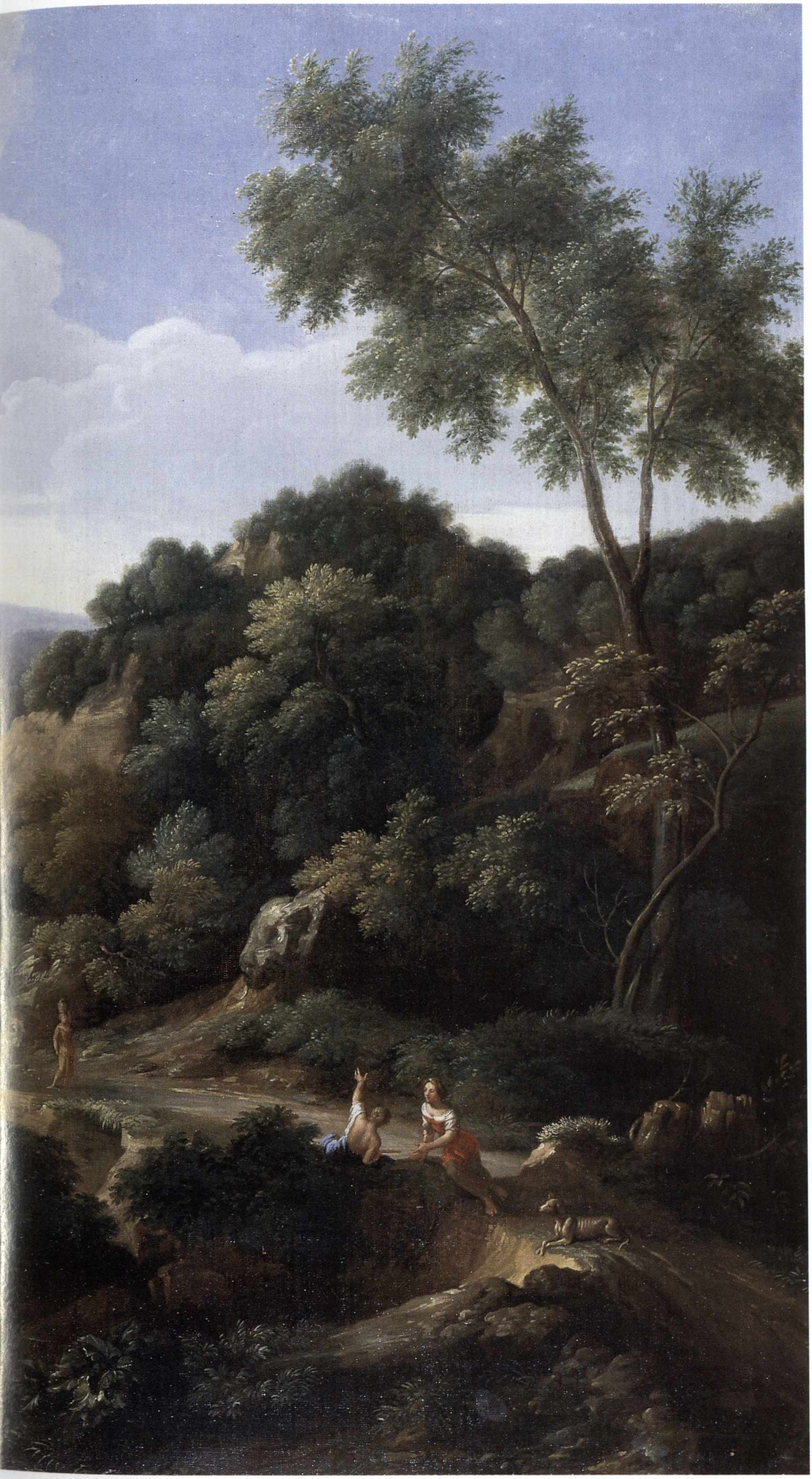
Sulla base della catalogazione del Busiri Vici i dipinti possono essere collocati negli anni venti del Settecento, in una fase della produzione di van Bloemen precedente l'inizio della collaborazione con Placido Costanzi per le figure. Nella materia perlacea dei cieli e nelle tonalità cupe del paesaggio sono ancora ben visibili influssi secenteschi, ricordi evidenti del paesaggio carraccesco e, soprattutto, dell'educazione del pittore svoltasi sotto l'astro di Gaspard Dughet.

L'Istituto possiede del pittore fiammingo altri tre *Paesaggi laziali*.

Bibliografia
Inediti.







Hendrik Frans van Lint detto lo Studio

(1684-1763)

Veduta della chiesa della Salute a Venezia con la Punta della Dogana

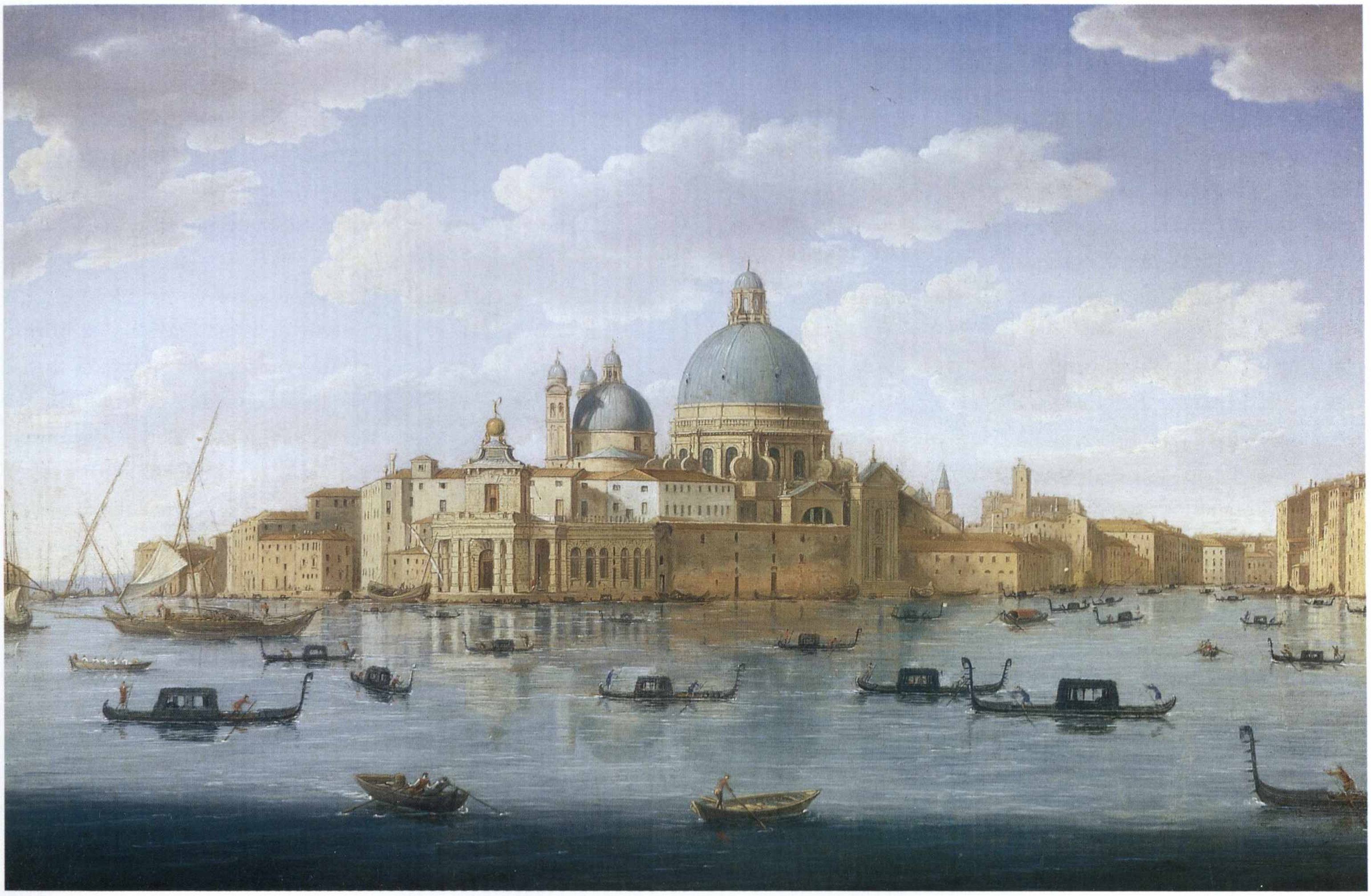
1750 circa
Olio su tela, cm 47 × 72
Provenienza: acquisizione da fusione con l'IMI
Inv. 12635

Hendrik Frans van Lint, detto "lo Studio", appartenente a una famiglia di artisti di origine anversese, fu il più fedele seguace di Gaspar van Wittel e spesso replicò le composizioni del maestro. Influenzato anche dalla pittura di Claude Lorrain, si distinse però per una visione del paesaggio più moderna e archeologica, vicina a esiti neoclassici, che ebbe molta importanza per la nascita del realismo oggettivo ottocentesco. Van Lint, autore di vedute piccole e grandi di Roma e dintorni, di Venezia, di Napoli, della Liguria, di Firenze, fu pittore di notevole finezza di esecuzione, anche se in difetto di ispirazione, molto collezionato da importanti famiglie romane come i Colonna, gli Altoviti, i Sacchetti, ma anche da nobili europei (segnatamente francesi e polacchi) di passaggio nell'Urbe.

Al di fuori di un documentato viaggio a Firenze, pare che van Lint non si sia mai spostato da Roma e che quindi tutte le vedute di altre città e luoghi italiani siano stati realizzati nel suo studio romano, in via del Babuino. Per realizzare le vedute extraromane il pittore si sarebbe dunque valso, come molti altri artisti del tempo, di stampe, disegni e quadri di altri autori. Sono note numerose vedute veneziane, soprattutto del Canal Grande, del bacino di San Marco e dell'Isola di San Giorgio Maggiore e per alcune di esse si è supposto che siano state tratte da quadri di Canaletto presenti in Roma o da stampe.

La *Veduta di Venezia con il Canal Grande e la chiesa di Santa Maria della Salute* o *Veduta della chiesa della Salute e della Punta della Dogana a Venezia* è opera dipinta nello stile del pittore fiammingo, databile verso il 1750, di cui esisteva a Londra una replica con varianti pubblicata dal Busiri Vici. Il quadro fu acquistato dall'Istituto nel 1955 e, in tale occasione, Federico Zeri lo attribuì al van Lint, notando come il pittore avesse curiosamente "*romanizzato*" l'aspetto della città veneta, attribuendo agli edifici sul Canal Grande un aspetto non molto dissimile da quello che avevano le case lungo il Tevere prima delle demolizioni ottocentesche.

BIBLIOGRAFIA
Inedito.



Anna Caterina Gilli

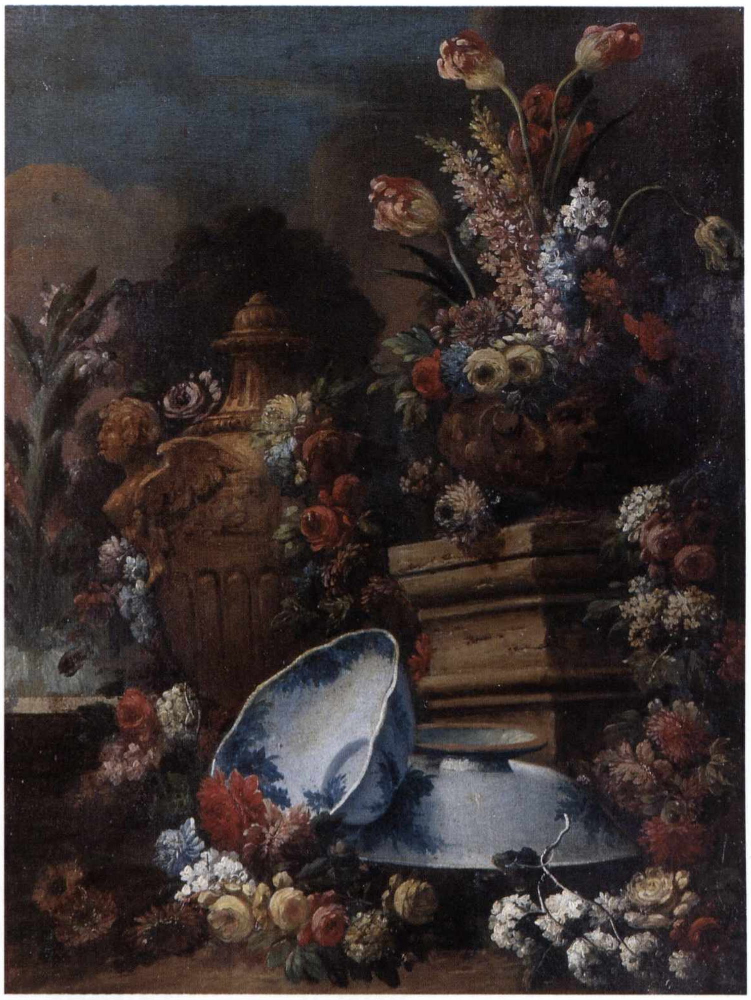
(attiva a Torino fra il 1729 e il 1751)

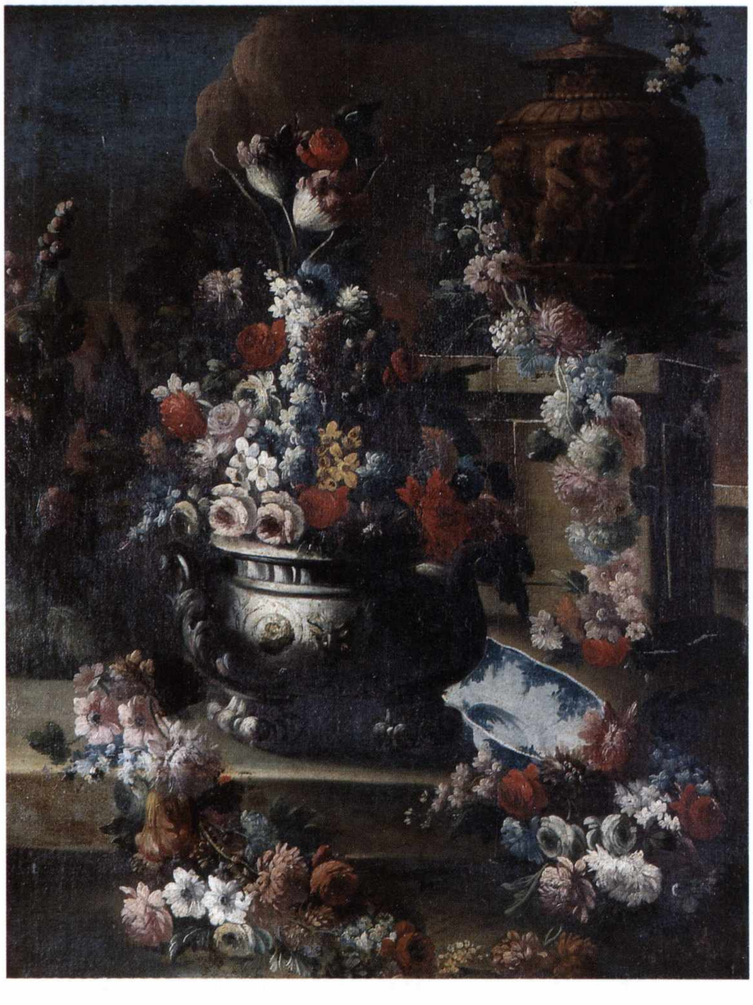
Natura morta con trionfo di fiori e maioliche di Savona
Natura morta con trionfi di fiori e maiolica di Savona

1735 circa
Entrambi: olio su tela, cm 81 × 61
Provenienza: acquisto da privato
Inv. 898, 899

Le raffinate tele propongono due trionfi di fiori in vasi monumentali, con profusione di elementi architettonici complementari e con la presenza di alcune ceramiche blu di Savona la cui decorazione rimanda ai modelli detti "a tappezzeria", tipici della produzione savonese settecentesca.
Dal punto di vista stilistico, il tocco sfatto e morbido che caratterizza i due dipinti richiama fortemente lo stile di Anna Caterina Gilli (o Gili), attiva per la corte sabauda fra 1729 e 1751 almeno. La pittrice, specializzata nella realizzazione di quadri di fiori, lavorò per il Palazzo Reale di Torino e per altre residenze sabaude, come testimoniano copiosi pagamenti dell'archivio della "Real Casa". Particolarmente famosi sono i lavori eseguiti per una delle stanze del Palazzo Reale, detta "dei Nuovi Archivi", verso il 1736, con delicate nature morte con ghirlande di fiori, vasi e coppe. Proprio il confronto con tali opere permette di attribuire alla pittrice le due tele del Sanpaolo, che presentano identica atmosfera vaporosa ed elegante. Per tipologia e stile i modelli dei vasi e la stessa impostazione delle scene con la strabocchevole dovizia vegetale, l'uso di molteplici elementi architettonici, dello sfondo assai scuro a risalto dei colori dei fiori si legano strettamente alla pittura di natura morta francese del primo Settecento, a lavori di Jean-Baptiste Monnoyer (1636-1699), Jean-Baptiste Blain de Fontenay (1654-1715), Nicolas Baudesson (1611-1680), pittori presenti sovente negli inventari delle collezioni torinesi del primo Settecento. L'inserimento di ceramiche di Savona all'interno delle composizioni offre poi una nota nuova e peculiare, una sorta di variante "italiana" del tema assai accattivante. Anna Caterina Gilli dipingeva non solo elementi decorativi destinati ad adornare insiemi architettonici, ma anche quadri da cavalletto, come risulta dagli elenchi delle opere asportate dai francesi in epoca rivoluzionaria e in cui sono descritti *"tableaux de Fleurs, de Madame Gili"*.
La pittrice resta comunque personalità ancora nebulosa e della quale poco si conosce. L'Archivio dell'Insinuazione di Torino conserva documenti che probabilmente le si riferiscono, a partire da una dote del 1717 e da altre carte ancora da esaminare. Non è escluso che l'artista possa essere stata "maestra" di molti pittori di natura morta attivi a Torino nel corso del Settecento, principalmente di Michele Antonio Rapos, del quale le collezioni dell'Istituto possiedono alcune tele (cfr. pp. 224-225), e il cui stile appare fortemente mediato, soprattutto nelle opere giovanili, da quello della Gilli. Sulla base delle considerazioni stilistiche proposte, le due nature morte possono essere datate verso il 1735, in un'epoca precoce della produzione della pittrice.

BIBLIOGRAFIA
Inediti.





Jan Peeter Verdussen

(1700-1763)

La battaglia di Guastalla

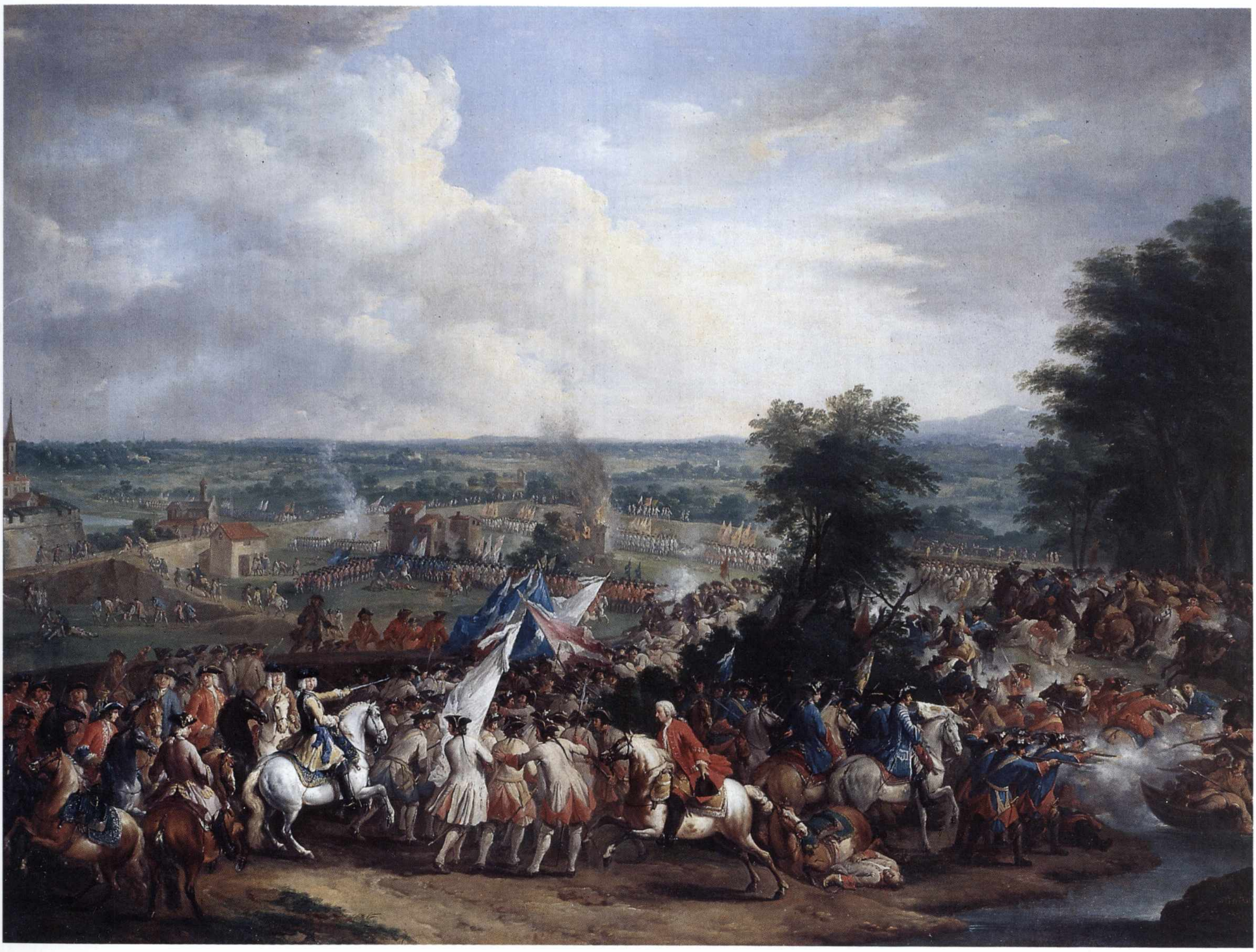
1743-45
Olio su tela, cm 117 × 155
Provenienza: acquisizione per recupero crediti
Inv. 1051

Grande dipinto celebrativo della battaglia di Guastalla del 19 settembre 1734, alla quale partecipò Carlo Emanuele III nell'ambito della guerra di successione polacca, conclusa con la pace di Aquisgrana (20 novembre 1748). Il sovrano piemontese è raffigurato su cavallo bianco, abbigliato con elegantissima giacca, corazza da parata, collare dell'Annunziata; è colto nell'atto di snudare la spada. Tutt'intorno si susseguono episodi guerreschi, mentre a destra è visibile la città di Guastalla con le sue fortificazioni. Nella pianura, sullo sfondo, minuziosamente dipinta con nitidezza di gusto fiammingo, si distinguono i due eserciti schierati e varie azioni di battaglia.

Il quadro è firmato in basso a sinistra dal pittore Jan Peeter Verdussen: "*Guastalla 19 settembre 1734 Verdussen*". Tra i pagamenti della Real Casa pubblicati da Alessandro Baudi di Vesme si segnalano esborsi per due tele raffiguranti la battaglia di Guastalla: "*1743, 30 ottobre, 'A Giovanni Pietro Verdussen pittore fiammingo, a buon conto d'un quadro dal medesimo dipinto rappresentante la battaglia di Guastalla d'ordine di S. M.; L. 500 (Real Casa). 1743, 29 novembre. Saldo in L. 549: 17'*" (Real Casa); "*1745, 21 giugno 'Item, per mercede d'un quadro rappresentante la battaglia di Guastalla dal medesimo dipinto per servizio di S.M.; L. 2437: 10'*" (Real Casa). Uno dei due quadri passò dalla Galleria delle Battaglie del Palazzo Reale di Torino alla Galleria Sabauda; il secondo dovrebbe essere proprio questo, ritenuto fino a oggi perduto. Non è possibile, alla luce delle nostre conoscenze attuali, stabilire se si tratta della versione realizzata nel 1743 o di quella del 1745.

Il Verdussen, raffinato artista specializzato nel genere, esegue un'opera di grande efficacia pittorica, che stilisticamente si lega strettamente alla serie di battaglie che Carlo Emanuele III fece realizzare anche da un altro fiammingo, Giacinto La Peigne, la quale completava idealmente quella del principe Eugenio dipinta da Jan Huchtenburgh e giunta a Torino con l'acquisto della collezione viennese del principe (1737). Il genere, fortemente celebrativo, aveva avuto tra i suoi modelli più significativi quelli delle battaglie del Re Sole, dipinte da A.F. van der Meulen. Conobbe sviluppo molto vasto nel primo Settecento: ad esempio, il maresciallo Johann Matthias von Schulenburg, collaboratore e consigliere del principe Eugenio, ritiratosi a Venezia, ordinò a Francesco Simonini una serie di battaglie evocanti le proprie gesta; altre furono realizzate per Federico Guglielmo di Prussia e per casate europee. Nella capitale sabauda tali raffigurazioni ebbero particolare successo e furono richieste, oltreché dal re, anche dai principi di Carignano.

BIBLIOGRAFIA
Inedito.



Giovanni Paolo Panini

(1691-1765)

Capriccio architettonico col tempio della Sibilla a Tivoli, la scalinata del Campidoglio, il Pantheon, il Colosseo e un dioscuro

Capriccio architettonico con la piramide di Caio Cestio e altre rovine romane

1740 circa
Entrambi: olio su tela, cm 73,5 × 100
Provenienza: acquisizione da fusione con l'IMI
Inv. 12619, 12620

Nel Settecento, con l'estendersi del fenomeno del *Grand Tour*, ovvero del viaggio d'istruzione in Italia visto come *iter* formativo indispensabile per artisti e gentiluomini di tutta Europa, la realizzazione di vedute con rovine di Roma antica e moderna e dei principali monumenti, divenne una sorta di industria a servizio del turismo di *élite*, con ricca produzione di stampe, album, disegni e, per i più facoltosi, di dipinti che raffiguravano scorci e prospettive dell'Urbe. In tale ambito si sviluppò anche il tema del "capriccio", variante della veduta, che assemblava con fantasioso montaggio monumenti dislocati in località varie. Il piacentino Giovanni Paolo Panini fu a Roma maestro insuperato di tale genere; si ricordano numerosi quadri da lui realizzati, ricchi di estro e fantasia.

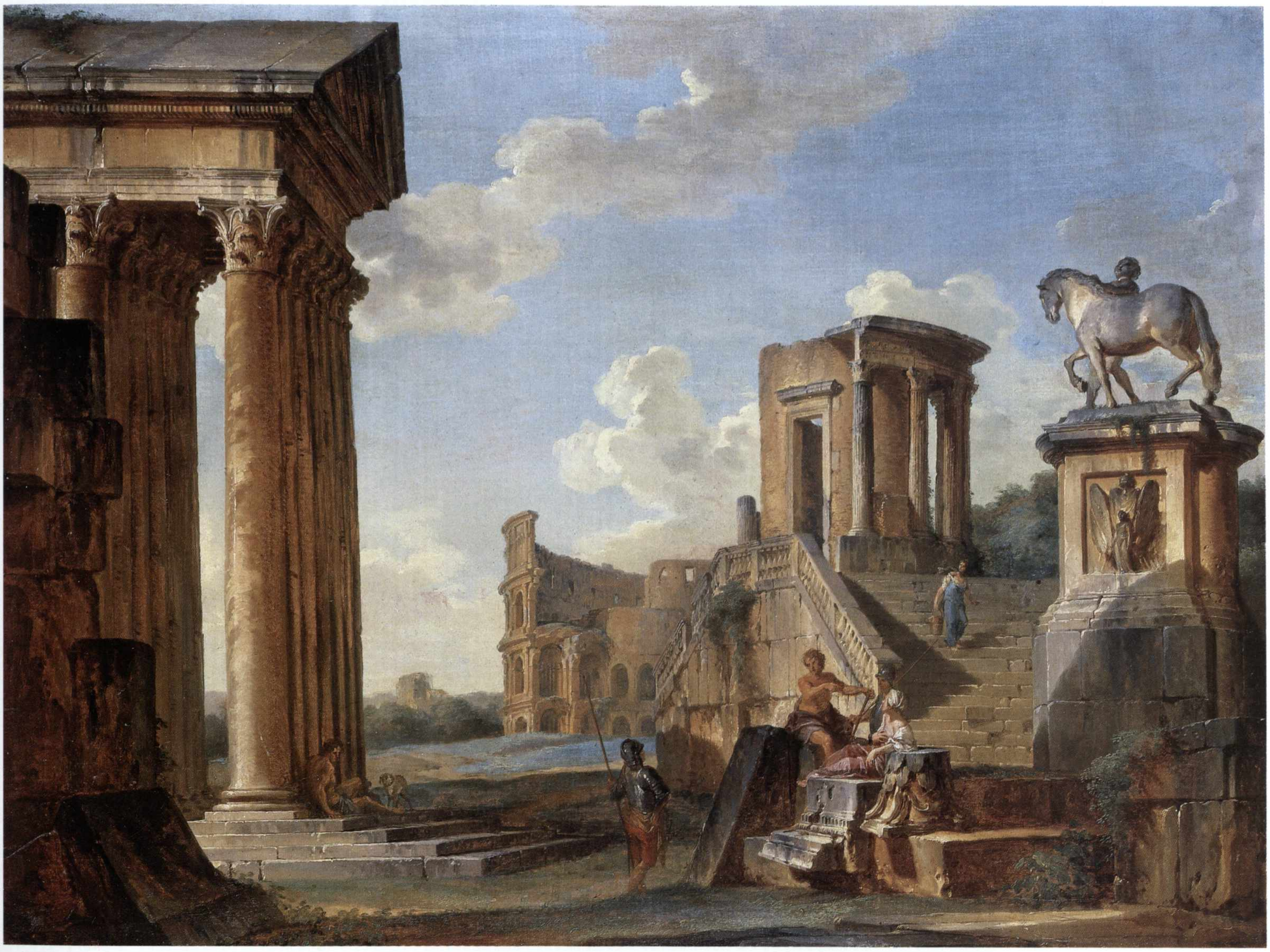
Le due tele dell'Istituto, opere del Panini, raffigurano rovine romane accostate in modo inusitato. Nella prima si distinguono il tempio della Sibilla a Tivoli posto su una scalinata che ricalca il modello di quella del Campidoglio, sulla destra uno dei dioscuri capitolini; sullo sfondo compare il Colosseo e sulla destra il Pantheon. Fra le figurine che animano la scena, un predicatore (o un filosofo) seminudo e, forse, una Sibilla sdraiata fra le rovine. Nella seconda si distinguono un grande cratere il cui bassorilievo è ispirato a quello del *Vaso Borghese* ora al Louvre, la piramide di Caio Cestio e l'imponente colonnato del tempio di Saturno.

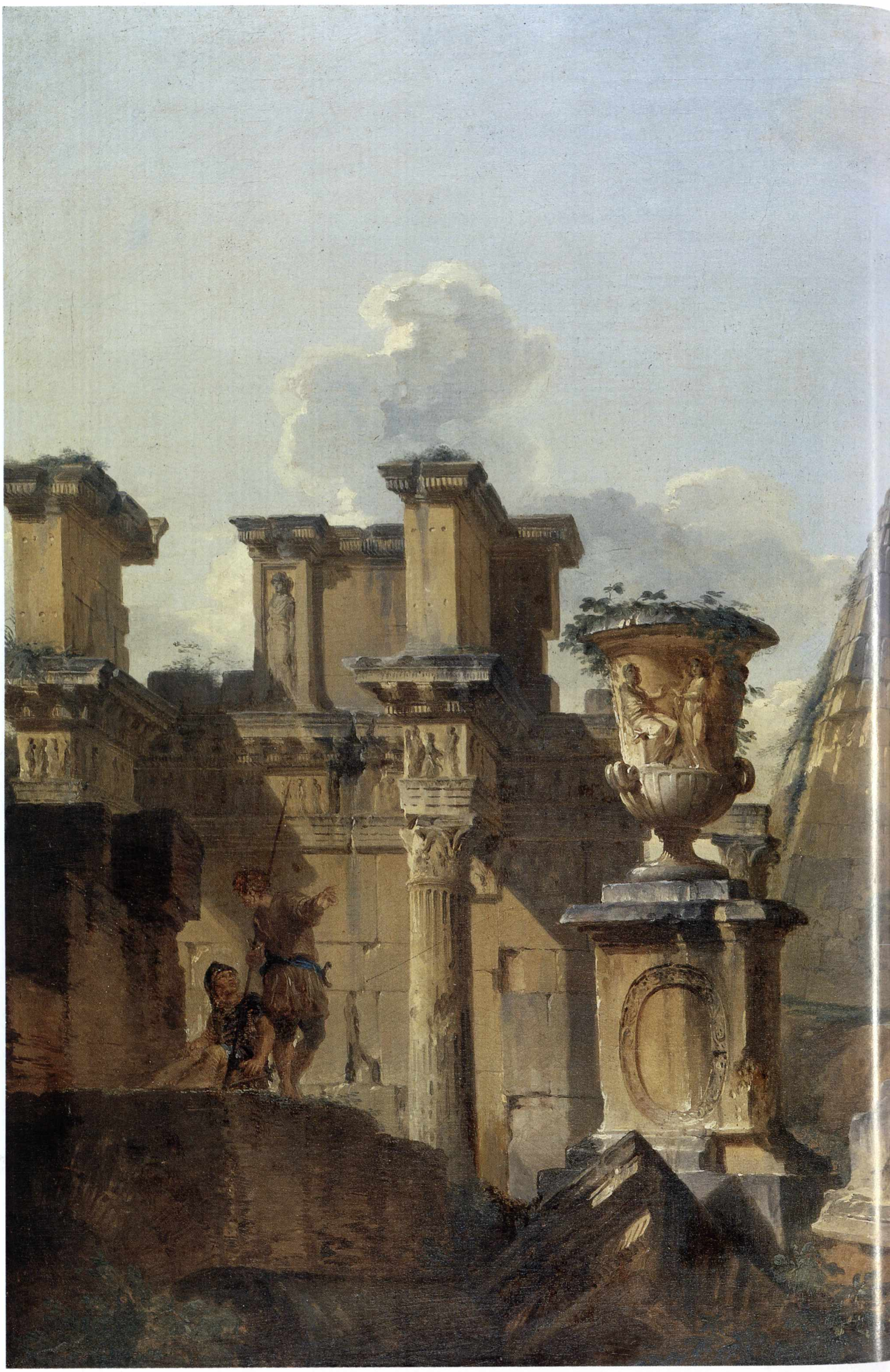
Panini dipinse più volte scene analogamente impostate. Una pressoché identica disposizione della piramide di Caio Cestio e del cratere si trova in un quadro già nella collezione Sestieri, pubblicato da Ferdinando Arisi nel 1986. Il tempio della Sibilla ritorna identico, per posizione e impostazione del punto di vista prospettico, in una tela passata all'asta da Christie's a Londra nel 1976; il Pantheon, in consimile forte scorcio prospettico, si trova in un quadro della collezione di Carlo Sestieri a Roma, firmato e datato nel 1737; infine si deve sottolineare che il cratere è presente in molte scene del Panini. Rara invece la raffigurazione del dioscuro capitolino, a cui solitamente sono preferiti i dioscuri del Quirinale e che compare da un punto di vista assolutamente diverso, unitamente alle rovine del colonnato del tempio di Saturno, in un quadro della Chaucher Fine Arts di Londra.

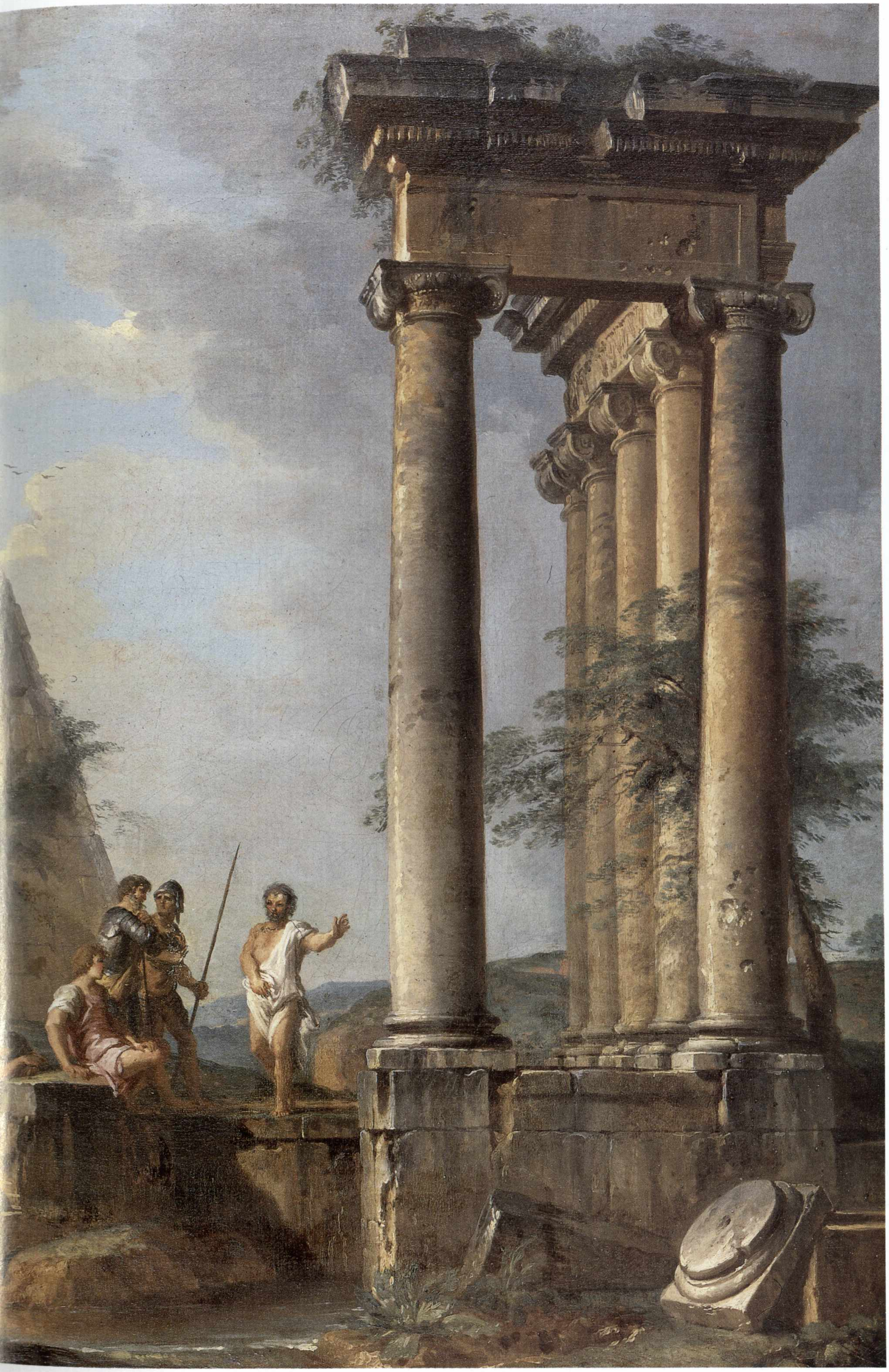
I due dipinti, evidentemente *pendant* destinati al collezionismo privato, sono collocabili cronologicamente intorno al 1740 circa per ragioni stilistiche e per confronto con opere firmate e datate del pittore. La grandiosità della veduta architettonica antica è addolcita dal gusto arcadico settecentesco e dalla chiarità madreperlacea dei cieli, riccamente sfumata. L'eleganza formale degli insiemi testimonia della bravura del pittore, che seppe tradurre le visioni fantastiche delle rovine romane in linguaggio pittorico internazionale, apprezzato da papi, re e dalla più alta aristocrazia europea, collezionista appassionata dei suoi dipinti.

Acquistati nel 1953 e provenienti dalla collezione di Giuliano Briganti, i due capricci furono visti anche da Federico Zeri, che in data 9 dicembre 1953, dopo averli esaminati direttamente, li definì autografi del Panini.

Bibliografia
Inediti.







Giovanna Maria Battista Buzzana Clemente detta la Clementina

(1690-1761)

Ritratto di Vittorio Amedeo III giovinetto

1740 circa
Olio su tela, cm 115 × 90
Provenienza: acquisto sul mercato antiquario
Inv. 70003

Il giovane principe raffigurato è Vittorio Amedeo III di Savoia (1726-1796), in età di circa 14-15 anni; indossa la corazzetta da parata, il manto di velluto rosso doppiato di ermellino e il "grande collare" dell'Annunziata, ricevuto ancora bambino dal padre Carlo Emanuele III il 25 marzo del 1733.

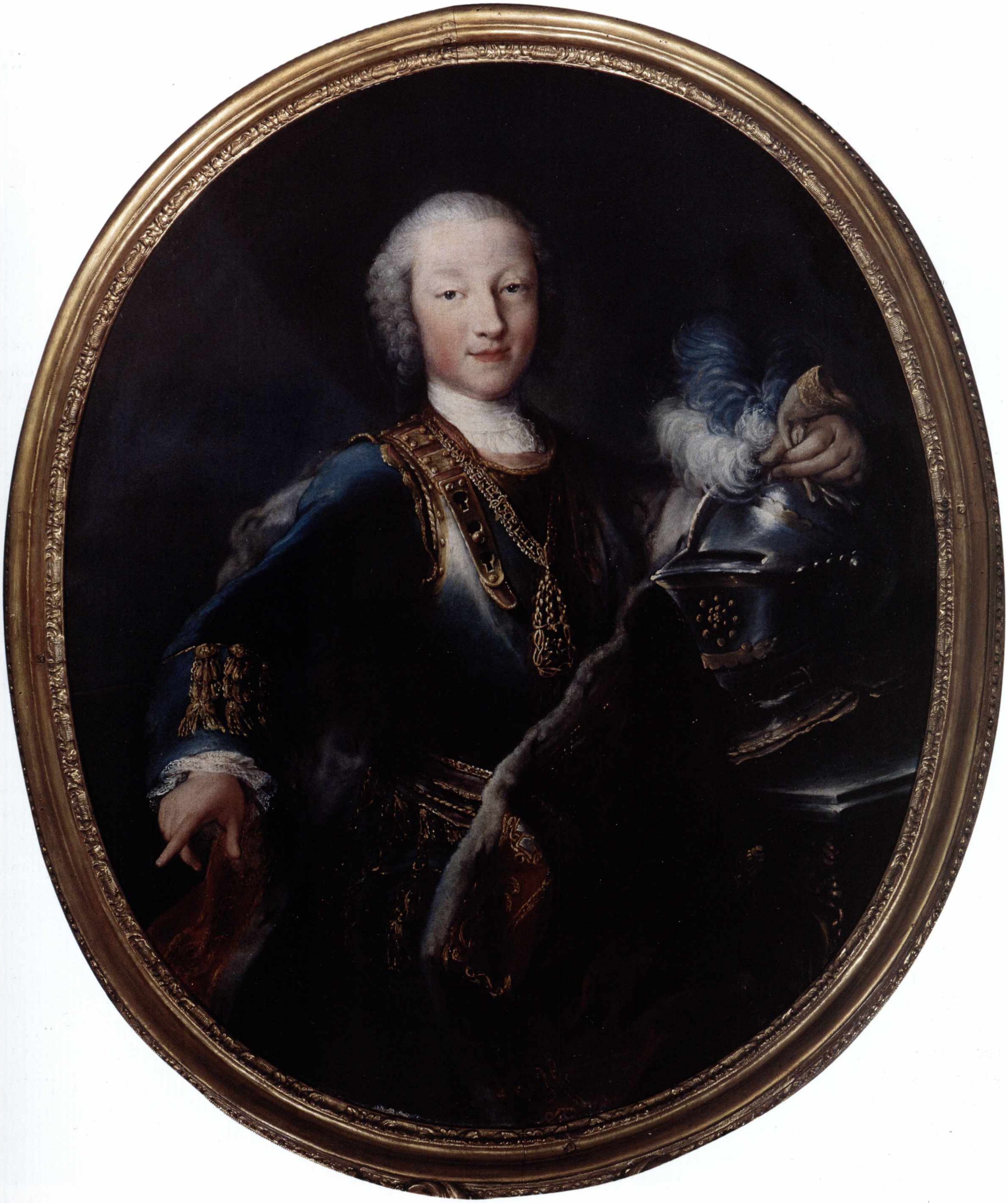
Il quadro è di notevole qualità pittorica. L'esecuzione raffinata, il tocco vaporoso e pastoso; la precisa definizione dei gioielli, i ricami, i tessuti, ricchi di luci guizzanti e liquide rimandano con sicurezza allo stile di Giovanna Maria Buzzana Clemente, detta anche la Clementina.

La pittrice, fra i più importanti ritrattisti della prima metà del Settecento italiano, è documentata in pagamenti della corte sabauda fin dal 1722 e almeno fino al 1755 per l'esecuzione di ritratti dei Savoia; lavorò anche assiduamente a ritrarre membri della più alta nobiltà piemontese. Non è stata mai oggetto di studio sistematico e finora non si conosceva neppure la sua data di morte, avvenuta in modo improvviso il 26 settembre 1761, in età di circa 70 anni, secondo la registrazione degli atti di morte del duomo di Torino. Si hanno alcune notizie in più sulla sua figura: sono stati infatti ritrovati alcuni documenti chiarificatori, fra cui i due testamenti del padre della pittrice e la sua dote di matrimonio, che consentono di entrare agevolmente nel cerchio della sua famiglia. Il padre dell'artista era chirurgo e la giovane fu posta sotto la protezione della casa sabauda fin dal tempo delle sue nozze con Domenico Giuseppe Clemente, avvenute nel 1712; la principessa Maria di Savoia fu presente alla stesura della dote con "*gratiosa promessa di sua protezione*". La pittrice ebbe un figlio, Fedele, anch'egli pittore, che subentrò alla madre nella bottega, poiché alla fine del 1761 fu pagato dai principi Dal Pozzo della Cisterna per ritratti eseguiti in parte dalla madre e, alla sua morte, in parte da lui.

Anche la critica è stata avara di commenti sulla Clementina, citata già nel 1778 da Durando di Villa che ne riconosceva il talento ricordando che "*apprese il disegnare, e gli altri principii dal Curlando, e col copiare buoni autori si perfezionò di maniera, che riuscì eccellente nel fare ritratti rappresentanti al vivo la persona dipinta*". Oltre all'apprendistato presso Giovanni Battista Curlando, buon ritrattista torinese di fine Sei - inizio Settecento, è documentata una sua permanenza a Roma sotto la protezione del cardinale Albani e del marchese d'Ormea; si deve inoltre ancora ben vagliare l'insegnamento ricevuto dal pittore svedese Martin Meytens (1695-1770), che soggiornò a Torino intorno al 1728 e che, secondo uno scritto del viaggiatore inglese J.G. Keysler pubblicato a Londra nel 1760 e citato dal Vesme, influenzò durevolmente il suo stile pittorico. Pure da valutare è l'influsso certamente esercitato da Charles-André van Loo, presente a Torino fra 1732 e 1734. Notiamo, di passaggio, che il Keysler non esitava a definire la Clementina "*the best portrait painter*". Nell'opera della pittrice è evidente il riferimento alla pittura franco-fiamminga, corroborato da perfetta e aggiornata conoscenza del modello settecentesco del ritratto di corte europeo. L'artista aveva certamente avuto modo di vedere e studiare, sia in originale che tramite incisioni, dipinti di Rigaud, Largillière, Louis de Silvestre, Coypel, Santerre, pittori ben noti a Torino all'inizio del Settecento.

Il ritratto del Sanpaolo, sulla base dell'età che il principe dimostra, si deve ritenere eseguito verso il 1740. Presenta precise affinità con coevi ritratti eseguiti dalla pittrice: ad esempio con quelli firmati e datati 1745 del Museo Civico di Asti, raffiguranti Giuseppe Giovanni Alfassio Grimaldi, conte di Bellino, e la moglie Vittoria Maria Elisabetta Gazzelli di Selve; altrettanto convincente il confronto con la serie di cinque ritratti (quattro di membri della famiglia reale, il quinto di un nobile) conservati presso il Museo di Besançon, trattati con uguale disinvolta scioltezza stilistica e fedeltà all'originale ritratto.

BIBLIOGRAFIA
Inedito.



Francesco Zuccarelli

(1702-1788)

Il ratto di Europa

1745-50
Olio su tela, cm 196 × 169
Provenienza: acquisizione per recupero crediti
Inv. 1077

L'opera celebra la nota favola mitologica narrata nelle *Metamorfosi* di Ovidio (II, 836-875) del ratto di Europa. La fanciulla, figlia di Agenore, re di Tiro, era così avvenente da far innamorare Giove stesso; per averla si trasformò in toro e venne sulla spiaggia dove ella giocava con le ancelle. Europa salì volontariamente sul docile toro bianco inghirlandato di fiori, che fuggì verso il mare. Al centro della scena campeggia appunto un toro bianco con Europa seduta in groppa, mentre Mercurio e diverse donne le fanno corona. Tutto nella composizione ispira sentimenti di amore e di lieto erotismo: la capra è personificazione della lussuria e gli eroti, che pullulano attorno alla fanciulla e al toro, alludono con la loro lieta e scanzonata presenza alla passione del nume ghermitore; i fiori sparsi ovunque sono beneauguranti per la felicità della coppia. Europa posa in atteggiamento di distacco, trasognata e assorta solo nel suo sogno d'amore.

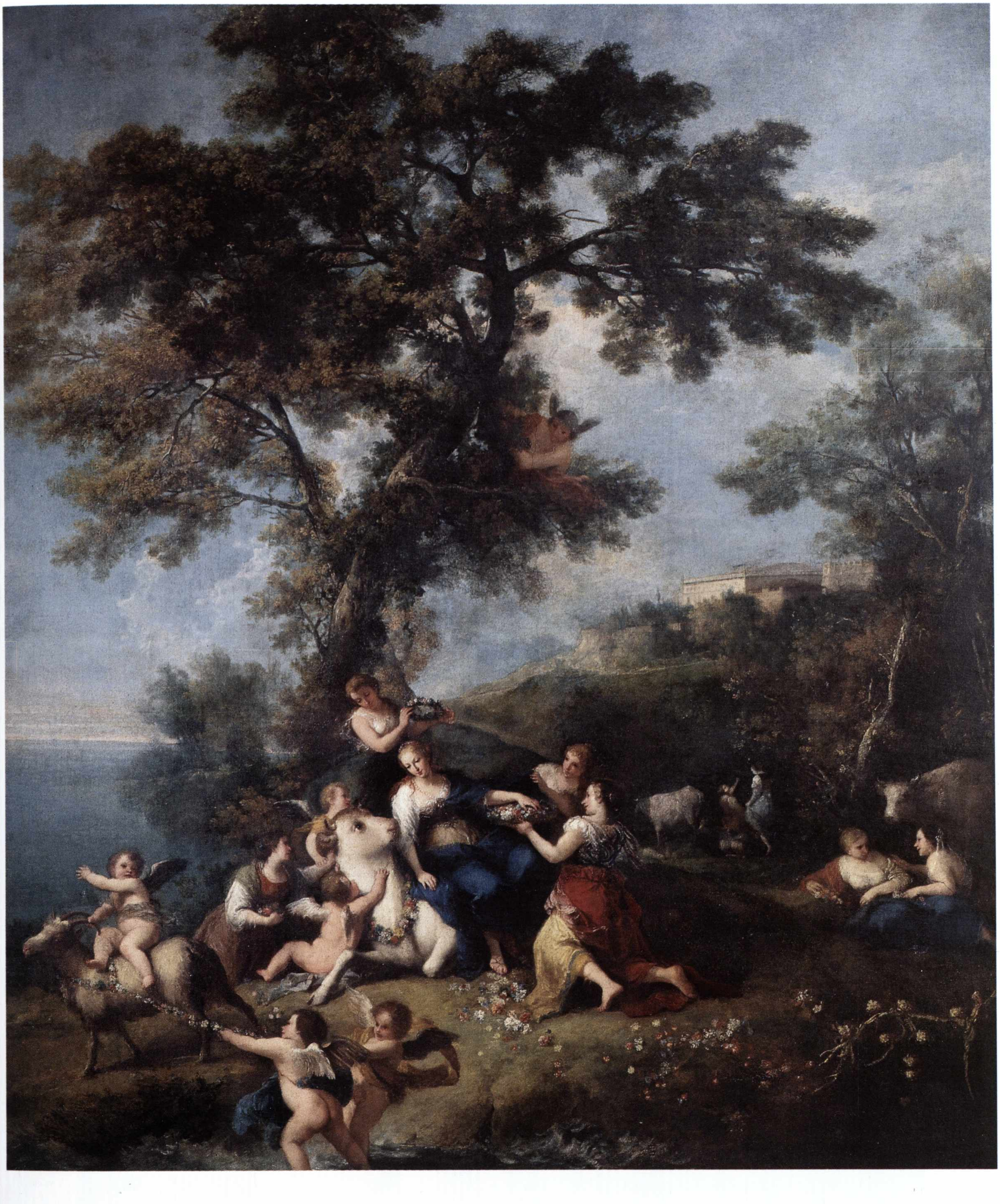
Si tratta di una pregevole tela di Francesco Zuccarelli, di origine toscana, ma assimilato all'ambito della scuola veneta. Lo Zuccarelli realizzò più volte tale soggetto, con varianti. La tela dell'Istituto è una ripresa quasi identica, ma in proporzioni verticali e con piccole varianti sullo sfondo, di un dipinto pubblicato dal Martini come appartenente alla collezione Brunner di Parigi. La composizione della scena, come ha notato il Martini, deriva nel suo complesso da un quadro del pittore bolognese Carlo Cignani che si trova nel palazzo del Giardino di Parma: di questo lavoro bolognese sono noti il disegno, un cartone preparatorio e un'incisione di Liotard; Zuccarelli, probabilmente, conosceva gli ultimi due. Altre tele del pittore con il *Ratto di Europa* sono nella collezione Cini di Venezia, in collezione privata veneziana, e presso l'Accademia di Venezia proveniente dalla villa Pisani di Stra.

Un tema dunque di particolare fortuna e che, come affermava il Pallucchini, fu svolto, soprattutto per ciò che riguarda le figure, "*con una scioltezza di movenze, una fragranza di colori, una grazia inventiva*" che ne fanno un illustre esempio di quella "*cultura arcadico pastorale trionfante a Venezia*" alla metà del Settecento.

Zuccarelli fu pittore di grande reputazione europea; il suo stile assorbì in modo organico sia la lezione del paesaggio romano di fine Seicento e primo Settecento, che gli influssi della visione paesaggistica di Marco Ricci. Nel *Ratto di Europa* tale complessità culturale si manifesta palesemente, mentre la trattazione dell'insieme è quella tipica e idilliaca della veduta arcadica. Le aggraziate figurine presenti nel *Ratto di Europa* e la sgranata e morbida qualità del colore inducono a ritenere l'opera prodotto della giovinezza del pittore, eseguita verso il 1745-50, prima cioè del trasferimento in Inghilterra avvenuto nel 1752 e durato circa dieci anni.

BIBLIOGRAFIA

E. MARTINI, *La pittura veneziana del Settecento*, Venezia 1964, p. 540, fig. 774 e *passim*; F. DAL FORNO, *Francesco Zuccarelli: pittore paesaggista del Settecento*, Verona 1994; R. PALLUCCHINI, *La pittura nel Veneto. Il Settecento*, t. II, Milano 1995, pp. 315-334.



Bottega di Giovanni Paolo Panini

(1691-1765)

Interno della basilica di San Pietro
Interno della basilica di San Giovanni in Laterano

1740-50
Entrambi: olio su tela, cm 87 × 120
Provenienza: acquisizione da fusione con l'IMI
Inv. 12376, 12377

Nel 1729, in occasione della nascita del Delfino di Francia, il cardinale Melchiorre di Polignac commissionò al Panini un dipinto raffigurante l'interno della basilica di San Pietro. Il quadro (oggi al Louvre), completato nel 1730, firmato e datato dal pittore, incontrò straordinario favore di pubblico e fu subito molto richiesto in replica. Si conoscono al presente almeno una ventina di versioni del soggetto, abbinato o meno ad altri interni di basiliche romane; solo quattro, però, firmate e datate. Il punto di vista di tali dipinti è sempre dalla sinistra della basilica, in corrispondenza della fila dei pilastri centrali; a volte compare parte della navata di sinistra, a volte la navata è esclusa. Nelle repliche non sempre sono presenti gli stendardi sospesi alla volta della chiesa, che venivano esposti in occasione di beatificazioni e canonizzazioni.

Fra le versioni dell'interno della basilica di San Giovanni in Laterano delineate dal Panini, segnaliamo quella del Museo di Belle Arti di Mosca, proveniente dal palazzo del principe Jussupoff a San Pietroburgo, identica dal punto di vista compositivo e prospettico a quella qui pubblicata. Una seconda replica, che l'Arisi definisce però di scarsa qualità, fu pubblicata nel 1940 dall'Ozzola.

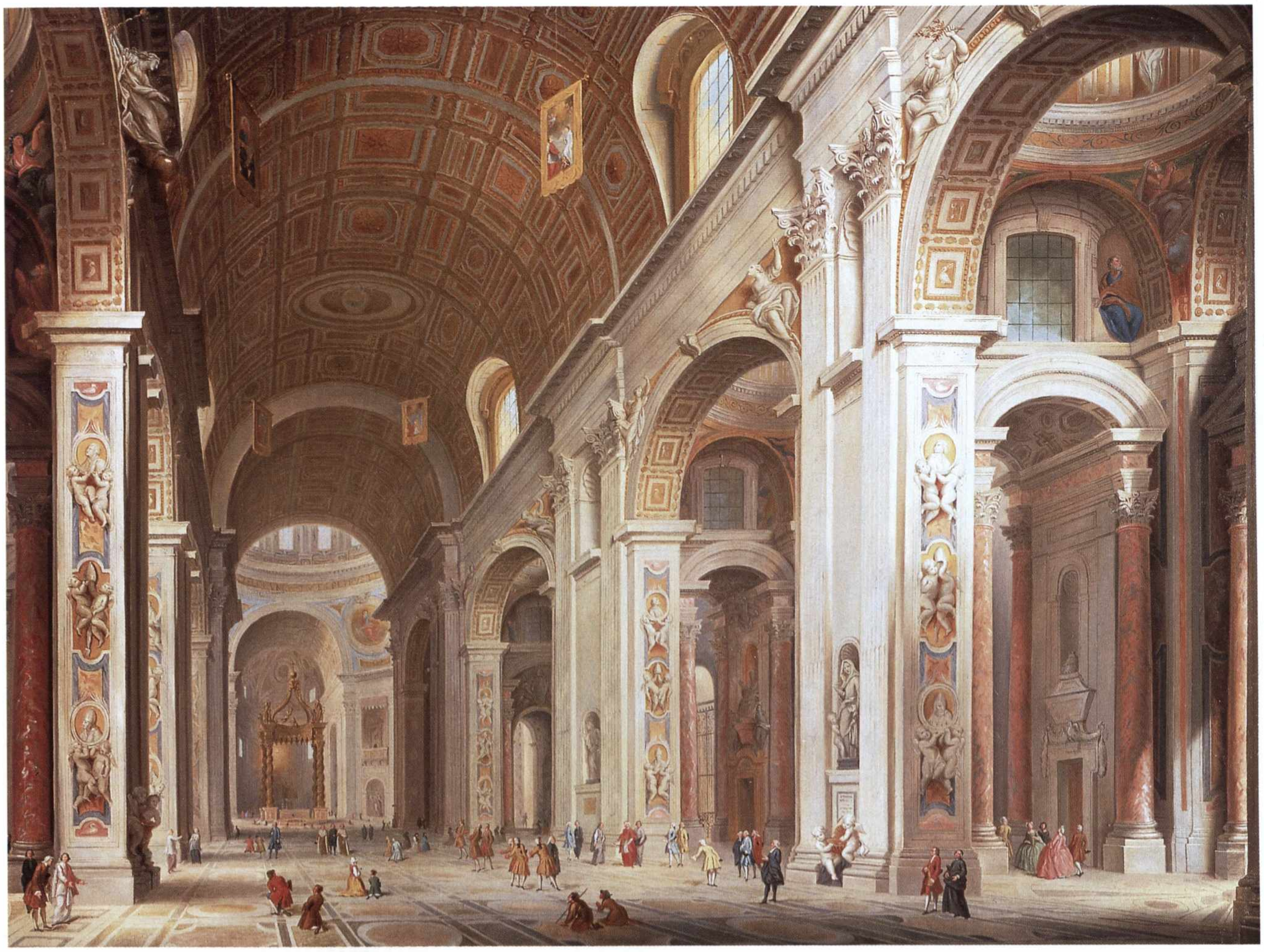
Le due tele dell'Istituto passarono nel 1960, dietro consiglio di Federico Zeri, dalle collezioni di Giuliano Briganti a quelle dell'IMI. Erano state precedentemente esposte nel 1959 alla mostra del Settecento romano: una breve scheda le attribuiva ad Antonio Joli.

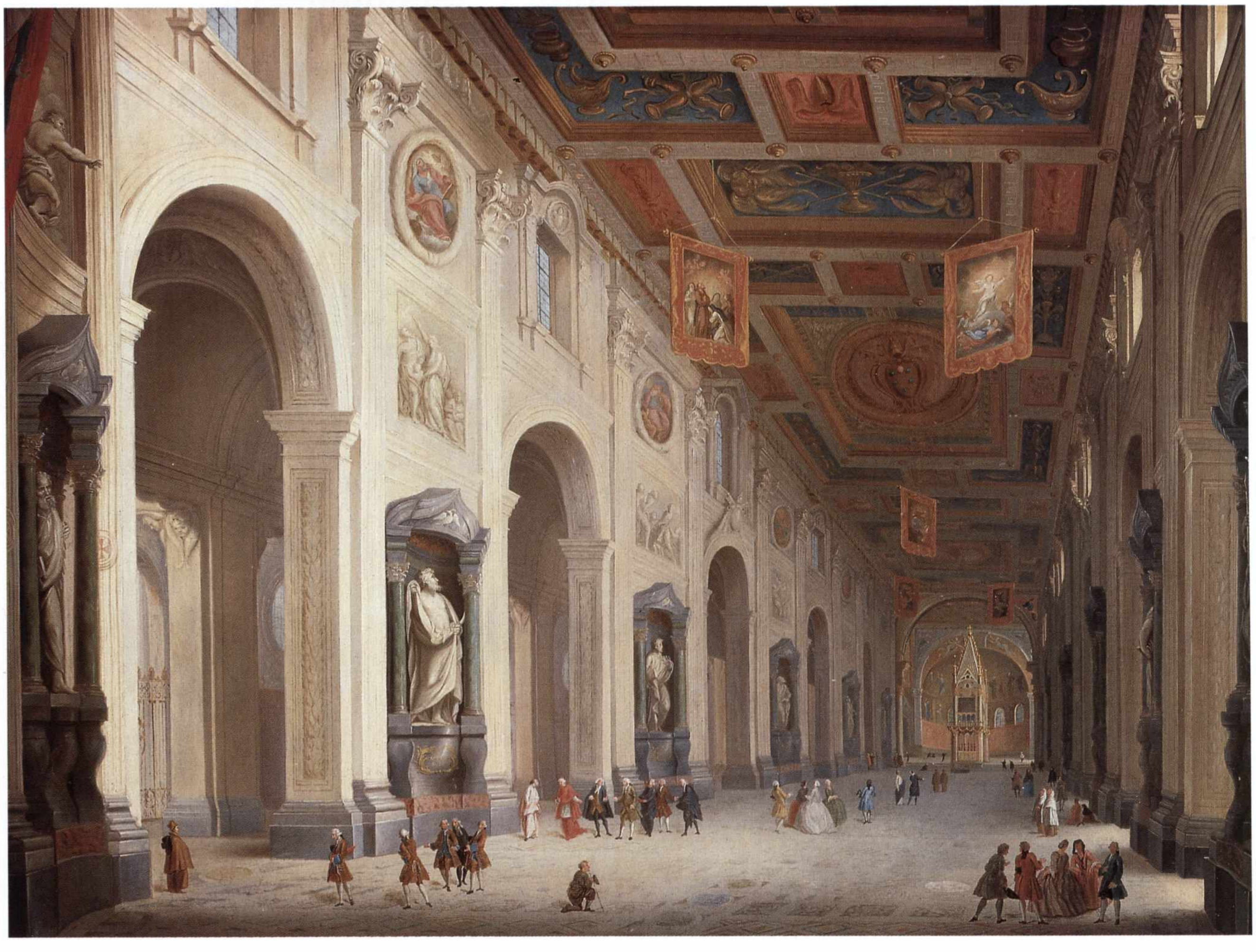
Si tratta di due lavori controversi sul piano critico attributivo; ben conosciuti da Arisi, infatti, vengono da lui ritenute però lavori di un copista, che blocca "*il fervore della pennellata briosa del Panini*", limitandosi a "*pura e semplice ripetizione delle strutture architettoniche*" e dell'esteriorità dei gesti delle numerose macchiette, "*senza cogliere lo spirito che anima tutta la composizione*". Nel 1994 sono state pubblicate con attribuzione ad Antonio Joli e senza menzione per i precisi prototipi paniniani. La critica ha ritenuto che possano costituire un punto di confluenza con la pittura del Panini, definendole "*permeate da una certa impronta scenografica nella loro obliqua impostazione prospettica, basata su una visione unitaria della coppia*".

Create per il mercato, le due opere, di buon effetto decorativo, denunciano, per via della simmetrica convergenza prospettica, di essere state ideate come *pendant*. Rispetto alle versioni di Panini presentano semplificazioni e meno cura dei dettagli nelle figure che si muovono all'interno dei due edifici. Di tali figurine il Panini tracciò alcuni studi conservati a Berlino nel Gabinetto delle Stampe.

Bibliografia

Il Settecento a Roma, Roma 1959, pp. 131-132; F. Arisi, *Gian Paolo Panini e i fasti della Roma del '700*, Roma 1986, pp. 331, 336, 337, 339, 372, 386, 434, 435, 452-454, 466; *Giovanni Paolo Panini, 1691-1765*, catalogo della mostra, Milano 1993, pp. 45-51, 84-85; G. Sestieri, *Repertorio della pittura romana della fine del Seicento e del Settecento*, Torino 1994, vol. I, p. 95; vol. II, tavv. 546-547.





Jacopo Amigoni

(1682-1752)

Allegoria delle Arti

1745 circa
Olio su tela, cm 79 × 59
Provenienza: acquisto sul mercato antiquario
Inv. 11327

Il bozzetto, in realtà lavoro già alquanto rifinito, presenta una complessa allegoria, che giova descrivere. Alcuni personaggi sono distribuiti a crocchi sulla scalinata in pietra di una piazza, intenti alle diverse arti: musica, poesia, scultura e architettura. In secondo piano, sulla sinistra, è raffigurato uno scalone ornato di statue e anfore; sulla destra, invece, una statua equestre posta su alto basamento e un personaggio intento a scolpire in un bassorilievo il profilo di una donna, trattato a modo di cammeo. Nel cielo il carro alato del sole trainato da cavalli bianchi, la vittoria, una divinità pagana e alcuni putti. L'aspetto mosso e variato della composizione si ricollega in generale a quello delle scenografie teatrali settecentesche italiane e, in particolare, a quello proposto all'inizio del Settecento da alcuni scenografi e architetti membri della famiglia dei Galli da Bibiena, con l'uso di assi visivi in grado di moltiplicare dinamicamente i punti di fuga prospettici e le raffigurazioni degli spazi nelle scene stesse.

L'insieme risulta molto armonico, soffuso di accenti di grazia e immerso in una vaporosa atmosfera rococò, presago di precoce neoclassicismo nelle parti architettoniche. Le architetture, disposte a palcoscenico e a quinta di teatro, forniscono al dipinto l'unisono con cui interagiscono i vari spunti della rappresentazione; il colore è caratterizzato da morbidi toni pastello, di luminosità quasi aerea. Opera attribuita fin dal suo ingresso nelle collezioni dell'Istituto al grande pittore Jacopo Amigoni, presenta effettivamente lo stile fine ed elegante tipico del pittore, che fu uno dei massimi rappresentanti del rococò italiano.

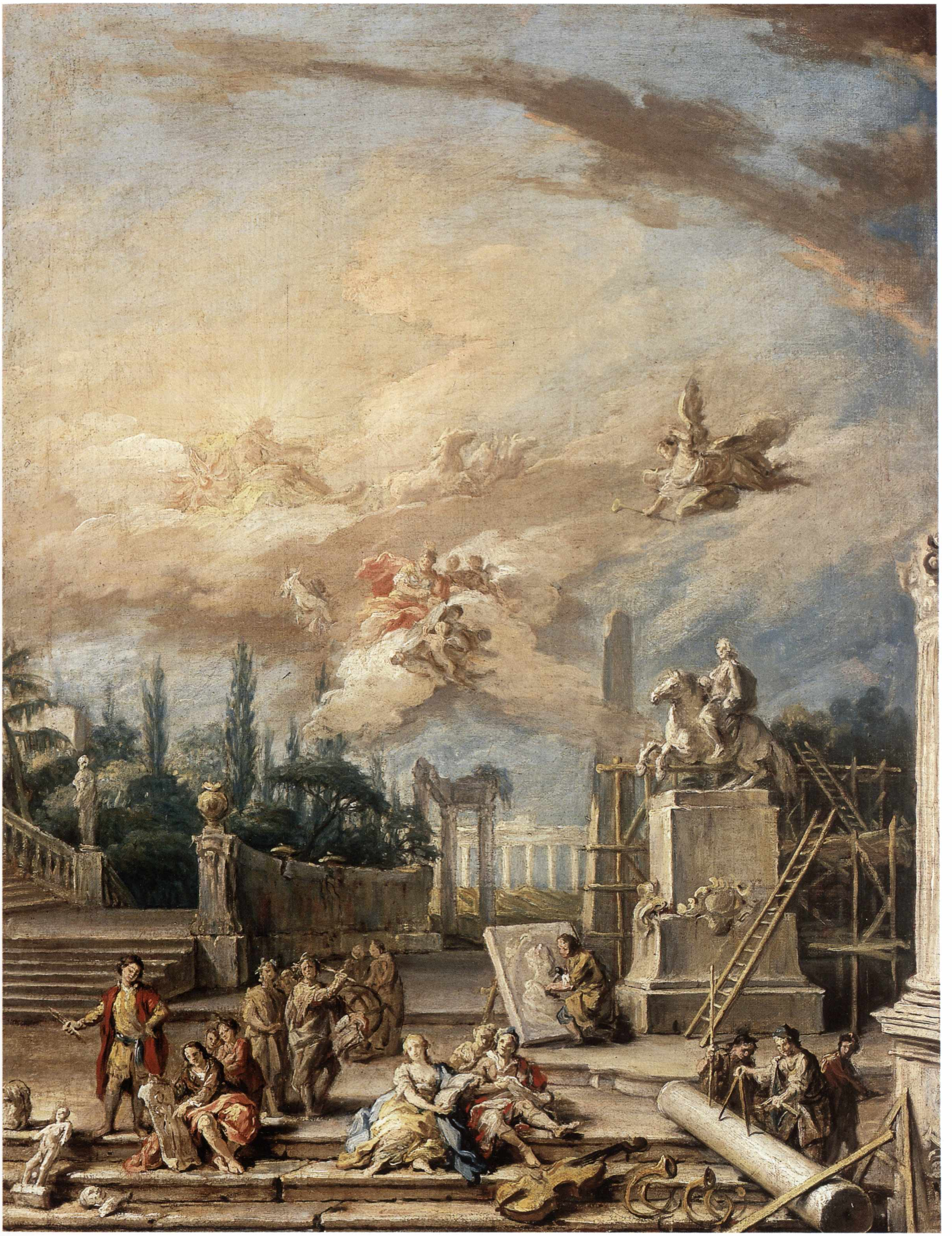
Sul retro della tela compare la scritta *"Soi de Farinelo"*, che si ritrova anche sul retro di un altro lavoro dell'Amigoni ora nel museo di Seattle e che si riferisce alla eventuale appartenenza alla collezione del famoso cantante Carlo Broschi, detto il Farinelli (1705-1782), grande collezionista e intenditore d'arte, che di Amigoni fu amico e mecenate e che nel 1747 si adoperò affinché il pittore fosse invitato alla corte di Madrid, dove egli già risiedeva da dieci anni. Amigoni eseguì diversi ritratti dell'amico Farinelli, fra cui segnaliamo la splendida versione a mezzo busto, oggi in collezione privata americana, e quella del Museo di Arte di Bucarest.

Secondo la critica tedesca il quadro raffigurerebbe, in secondo piano, il cantiere del teatro di Bayereuth che venne costruito per conto dell'elettrice palatina Wilhelmina, sorella di Federico II di Prussia; il medaglione al quale sta lavorando lo scultore a destra potrebbe proprio essere il ritratto della donna. L'ipotesi non è però suffragata da documentazione pertinente. Si deve inoltre notare che nell'inventario del Farinelli non risultano quadri – tra i molti dell'Amigoni collezionati dal cantante – che possano ragionevolmente essere identificati con la *Allegoria delle Arti*.

La scena possiede la stessa aerea levità che caratterizza i giovanili affreschi eseguiti dall'Amigoni per il principe elettore di Baviera nel castello di Schleissheim, nei quali vengono trattati in prevalenza temi mitologici e allegorici. In queste opere si rivela in pieno la ricerca costruttiva dell'artista, a deciso impianto plastico, su vaste superfici cromatiche di grande effetto; con vivaci contrasti e un colorismo a tinte fredde (azzurri, violacei, verdi chiari, gialli-acidi, rosa pallido) di intensa luminosità.

È noto che Amigoni sia transitato attraverso quasi tutti i generi della pittura: dal narrativo, al religioso, mitologico, ritrattistico, allegorico, ecc., e sempre con risultati eccellenti; spesso nelle opere mature traspare anche l'abilità costruttiva delle composizioni, derivante dall'attività di scenografo, esercitata soprattutto durante la permanenza in Inghilterra. Il quadro appare penetrato dal sottile gusto rococò dell'artista; la disposizione della scena, costruita a gradoni, è fortemente scenografica. La finezza del tocco, la dispersione delle figure nello spazio rimandano alla produzione dell'ultimo periodo della sua attività, con legami stilistici assai prossimi ai soffitti dipinti per villa Pisani a Stra, degli anni quaranta del Settecento, dopo il ritorno da Londra (1739). La datazione della tela, di conseguenza, può essere condotta verso il 1745.

BIBLIOGRAFIA
Asta F. Semenzato in Venezia, aprile 1992, lotto 119.



Giovanni Domenico Molinari

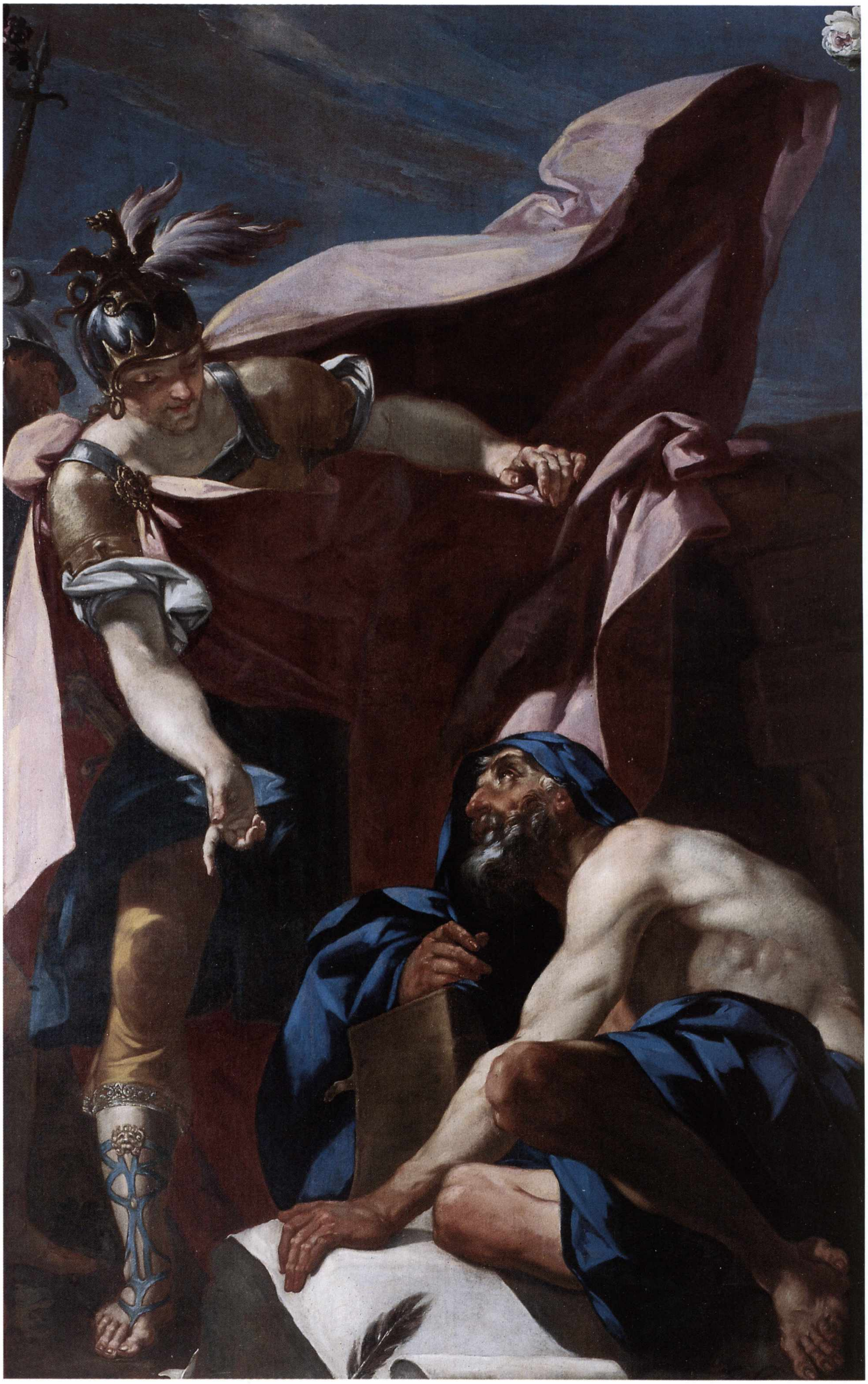
(1721-1793)

Diogene e Alessandro

1745-50
Olio su tela, cm 215 × 154 cm
Provenienza: acquisto sul mercato antiquario
Inv. 1000

La scena raffigurata si riferisce all'aneddoto narrato da Diogene Laerzio e da Plutarco relativo alla vita di Diogene di Sinope. Il filosofo, che viveva in una botte, fu visitato da Alessandro Magno e da questi invitato a formulare un desiderio; Diogene si limitò a chiedere al condottiero di spostarsi, poiché gli toglieva il sole. L'episodio, spesso ripreso da dipinti e arazzi, è divenuto simbolo di distacco, di supremo disinteresse, di ricerca rigorosa della virtù.
Il soggetto corrisponde a uno degli arazzi della serie *Storie di Alessandro*, tessuta su ideazione del grande pittore Claudio Francesco Beaumont a Torino nel quarto decennio del Settecento. L'arazzo, in controverso, è conservato oggi nel Palazzo Reale di Torino (n. 1928). Le dimensioni fanno ritenere che il dipinto sia stato tratto dal medesimo cartone eseguito per l'arazzo e realizzato da allievi del Beaumont. Risulta infatti che abitudine costante del suo atelier fosse quella di trarre da un unico bozzetto, insieme con il cartone, anche quadri a olio di formato medio, usati per completare l'arredo dei palazzi.
Un cartone di identico soggetto, ma di diverse dimensioni è conservato a Palazzo Reale di Torino. L'opera è stata probabilmente ridotta rispetto alle dimensioni originali: come gli altri bozzetti della stessa serie, in origine doveva comprendere una finta cornice modanata (emersa a seguito del restauro), ornata in alto da un ritratto clipeato sorretto da due putti alati con rami d'alloro e ghirlande e, in basso, da due figure di prigionieri accovacciati e incatenati con trofei d'armi.
Realizzata con uno stile prossimo a quello del Beaumont, caratterizzato dall'uso di colori accesi ma insieme delicati, da un chiaroscuro netto e da una trattazione delle carni fortemente rosata, la tela è attribuibile per via stilistica al migliore degli allievi del maestro, il pittore Giovanni Domenico Molinari, il cui stile, a seguito di scoperte documentate di sue tele, comincia a essere meglio riconoscibile. Molinari, sicuramente tra i più rappresentativi artisti della seconda metà del Settecento in Piemonte, fu pittore di cultura solida e complessa, comprendente anche la conoscenza precisa delle coeve novità della pittura romana.
Dell'artista trattò diffusamente il critico Giuseppe Vernazza, suo contemporaneo ed estimatore. Vernazza sottolineò, tra l'altro, che Molinari, allievo *"tra i più diligenti* [...] *sempre"*, fu adoperato spesso dal Beaumont *"a mettere in grande le sue bozze per gli arazzi"*. La sua attività come autore di bozzetti destinati ad arazzi è d'altra parte costantemente registrata nei documenti di pagamento della "Real Casa" di Savoia, a partire dal 1745 e fin quasi alla fine del secolo, all'epoca della sua morte (1793).
Il Vernazza, inoltre, ricordava la capacità del Molinari di saper imitare lo stile del maestro in modo da rendere difficile anche ai più esperti la distinzione fra le due mani. In realtà nell'allievo si nota una maggiore morbidezza nella trattazione delle forme e un disegno generalmente più debole. Il *Diogene e Alessandro* presenta modellato tenero nelle carni e a tratti leggermente sgranato, mentre i panneggi hanno contorni taglienti. Cifra tipica della pittura dell'artista è poi la luce che inonda la scena, chiara e netta, già preannunciante l'incipiente neoclassicismo. Il confronto con il bozzetto per l'arazzo facente parte della *Storia di Annibale*, oggi conservato a Stupinigi, e sicuramente documentato al Molinari, permette di definirne in modo convincente l'attribuzione.
In base alla cronologia della serie dei bozzetti per le *Storie di Alessandro* e successiva diffusione del tema, per la tela può essere proposta una datazione fra 1745 e 1750.

Bibliografia
Inedito.



Pietro Piffetti

(1701-1777)

Tavolo da muro

1745-48
cm 88 × 183 × 82,5
Provenienza: acquisto sul mercato antiquario
Inv. 409

Console da muro intarsiata in legni diversi e avorio con decori in bronzo cesellato e dorato. La mensa, dai profili mossi e bordati da cornice in bronzo (posta successivamente), presenta un ricco intarsio floreale a *ramages* di ispirazione fiamminga: al centro spicca un mascherone grottesco sormontato da un cesto di fiori, sui due lati due uccelli prendono il volo. L'intero motivo è incorniciato da nastro a doppia profilatura, che si svolge in intrecci decorativi arricchiti da motivi fogliati in avorio, sugli spigoli e al centro del lato anteriore. In prossimità dello spigolo posteriore sinistro è stato intarsiato in un momento successivo un blocco di fogli di carta da musica, sul cui primo foglio è riportata un'aria della *Bella Molinara* di Paisiello intitolata *Nel cuore più non mi sento brillar la gioventù. Adagio*, che il Della Corte nel suo dizionario dice rappresentata per la prima volta nel 1778, un anno dopo la morte del Piffetti. Si osserva che il verso della scrittura corre dal fondo della *console* al fianco sinistro della stessa.

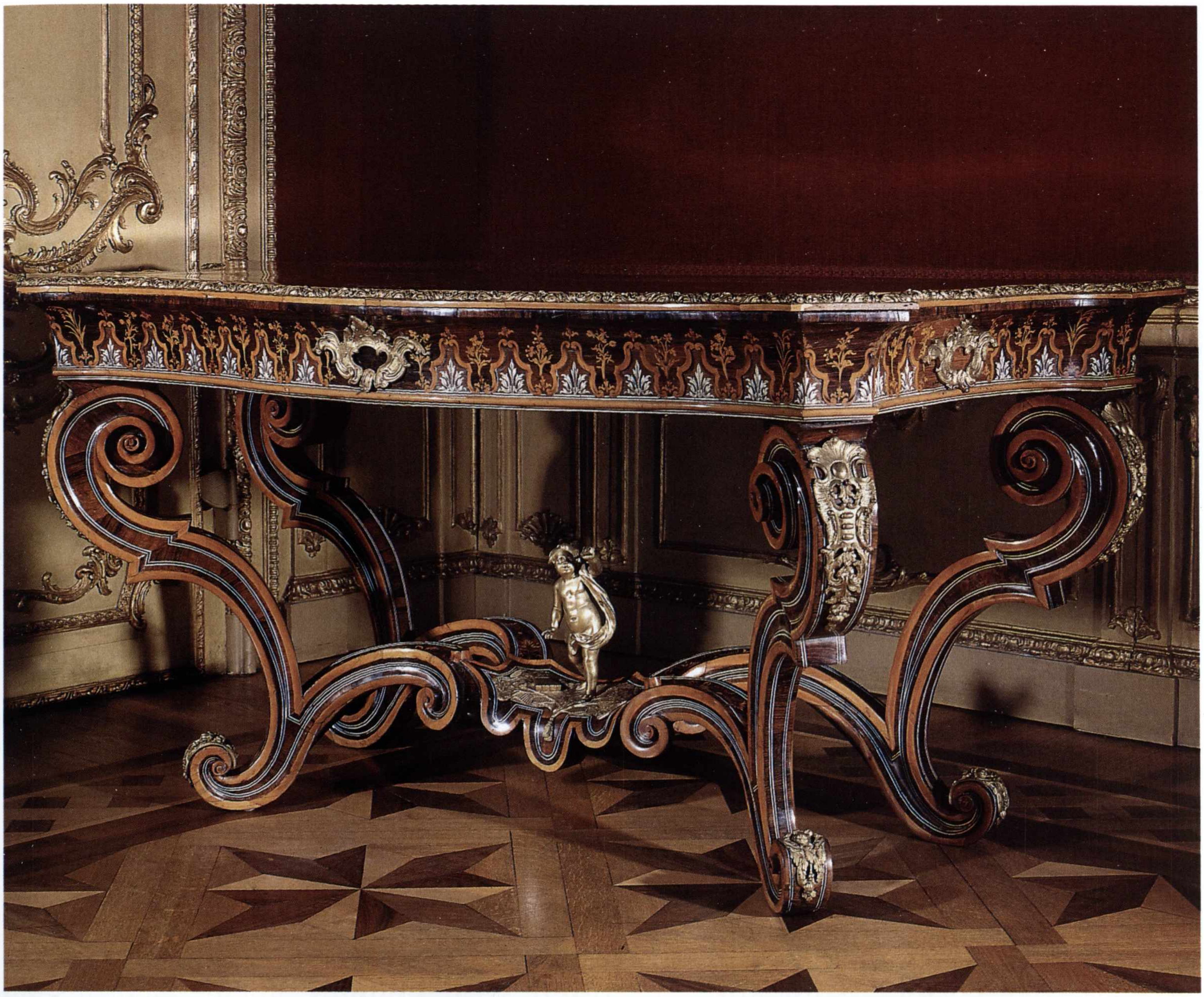
La fascia segue il perimetro del piano e vi si connette con morbida svasatura. Lungo la superficie dei quattro lati si snoda un intarsio in rilievo a imitazione di un *lambrequin* con foglie d'acanto in avorio, interrotto in mezzeria di ogni lato da un cartiglio di bronzo apposto in seguito. Le quattro gambe a doppia curvatura terminano alle estremità in due ampi riccioli rilevati; sono intarsiate in legni di tonalità contrastanti e hanno l'apice e il piede arricchiti da applicazioni in bronzo poste successivamente. Alle gambe si innestano le traverse della crociera centrata da motivo a drappo su cui poggia un putto in bronzo dorato coperto in parte da panneggio e che si regge in posizione eretta sul solo piede sinistro. Il braccio corrispondente è disteso e regge nella mano un rotolo di carta, ai suoi piedi è appoggiato un libro chiuso, il tutto forse a rappresentare la letteratura.

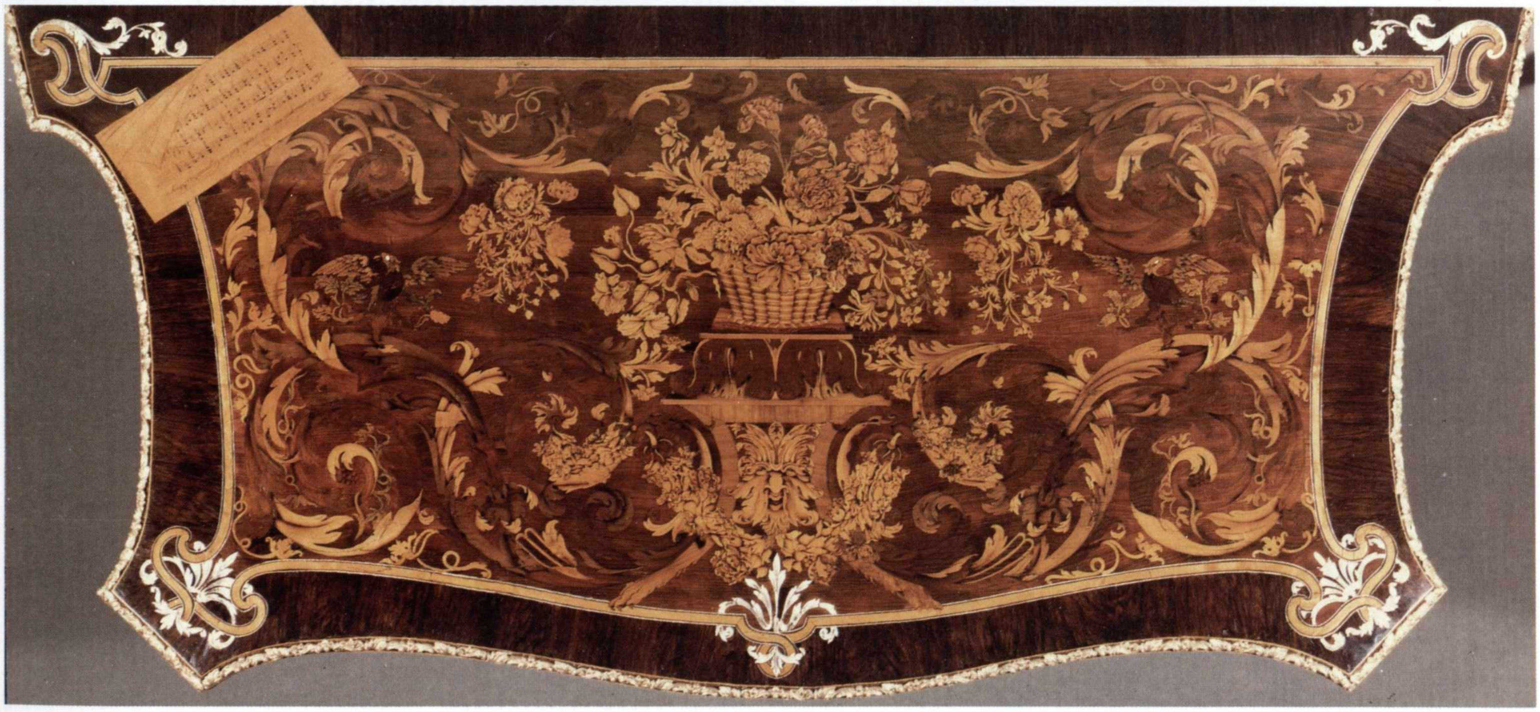
Dal confronto tra il foglio da musica intarsiato sul piano della *console* e la versione originale di Paisiello emergono differenze che fanno ritenere l'intarsio frutto di aggiunta posteriore. Della *Bella Molinara* si ebbero d'altronde nel tempo diversi adattamenti: Beethoven la riscrisse per pianoforte, Paganini per violino, Riccardi per violoncello e piano (la musica originale è conservata presso l'Accademia Filarmonica di Torino).

La *console* è parte di una coppia. Il secondo esemplare, di proprietà dal 1984 del Victoria and Albert Museum di Londra, è in tutto confrontabile con l'arredo di proprietà dell'Istituto, salvo che per la sostituzione del foglio di carta da musica con il frontespizio di un libro intitolato *Il ritorno del cuore a Dio* e intarsiato in prossimità dello spigolo anteriore sinistro e per la diversa posizione del puttino in bronzo che si china, nell'esemplare londinese, verso un mappamondo, forse a rappresentare la geografia. Il disegno d'insieme del mobile è anche uguale a quello di una *console* conservata nel Museo Civico di Torino. Quest'ultima si differenzia però dall'esemplare dell'Istituto e da quello londinese per la totale mancanza di bronzi, mentre sui piedi si ritrovano decorazioni di legno scolpito e dorato. Per via della sua straordinaria bellezza ed eleganza il tavolo ha goduto di larga fortuna critica e, con il suo *pendant* inglese, è stato oggetto di numerose pubblicazioni.

La critica inglese ha approfondito nel 1997 alcune problematiche inerenti al mobile torinese, ritenendo che i bronzi del "gemello" londinese siano – come si sospettava – posticci, databili verso il 1870. Il putto con il cannocchiale del mobile di Torino potrebbe invece provenire da un orologio o da altro oggetto settecentesco. Anche gli intarsi d'avorio sul ripiano potrebbero essere stati eseguiti dopo la morte dell'artista.

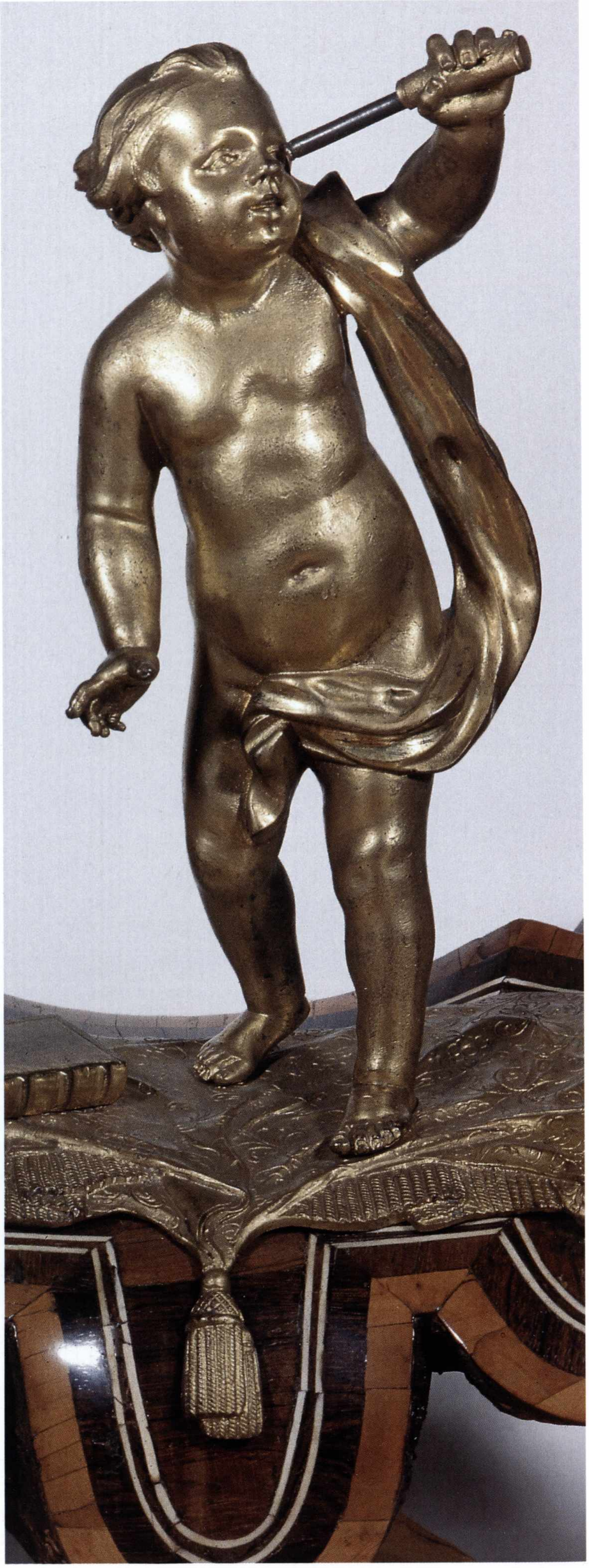
Pietro Piffetti è ormai universalmente ritenuto tra i maggiori ebanisti europei del Settecento. Formatosi a Roma sotto la protezione del potente marchese D'Ormea, primo ministro di Carlo Emanuele III, sviluppò presso la corte di Torino un'intensa attività durata quarantacinque anni durante i quali produsse circa 245 arredi documentati. Piffetti fece di molti suoi mobili e oggetti complessi programmi intellettuali e religiosi nei quali seppe esprimere un'alta e sofisticata cultura, ancora in gran parte da approfondire.

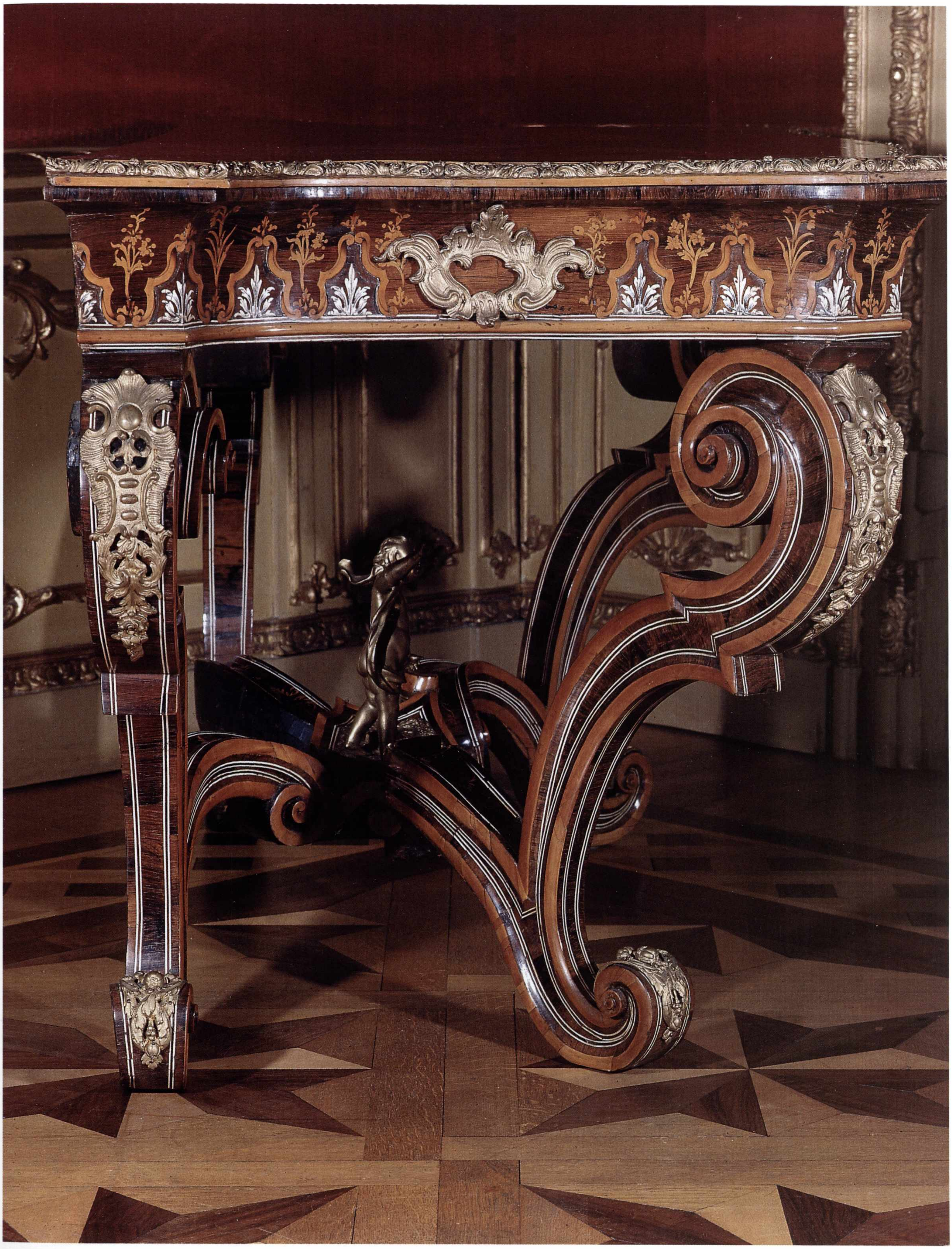




BIBLIOGRAFIA

E. BACCHESCHI, *Mobili intarsiati del Seicento e Settecento*, Milano 1964, p. 46; R. ANTONETTO, *Minusieri ed ebanisti del Piemonte. Storia e immagini del mobile piemontese 1636-1844*, Torino 1985, pp. 274-343; S. JERVIS, *Echoes over two centuries*, in "Country life", 1985, p. 1586; G. FERRARIS, *Pietro Piffetti e gli ebanisti a Torino 1670-1838*, a cura di A. GONZÁLEZ PALACIOS, Torino 1992, pp. 50-51, 197-219; A. CIFANI, F. MONETTI, *Il Palazzo dell'Istituto Bancario San Paolo di Torino e le sue collezioni d'arte*, Torino 1997, pp. 49-51; A. CIFANI, F. MONETTI, *Un capolavoro inedito dall'Eremo Camaldolese di Torino. Nuovi contributi artistici e documentari sull'ebanista Pietro Piffetti*, in "Arte Cristiana", LXXXVIII, 2000, n. 798, pp. 221-226.





Francesco Ladatte

(1706-1787)

Trionfi con due coppie di putti (Il Giorno e la Notte)

1745-55
Entrambi: terracotta, cm 105 × 68
Provenienza: acquisto sul mercato antiquario
Inv. 788, 789

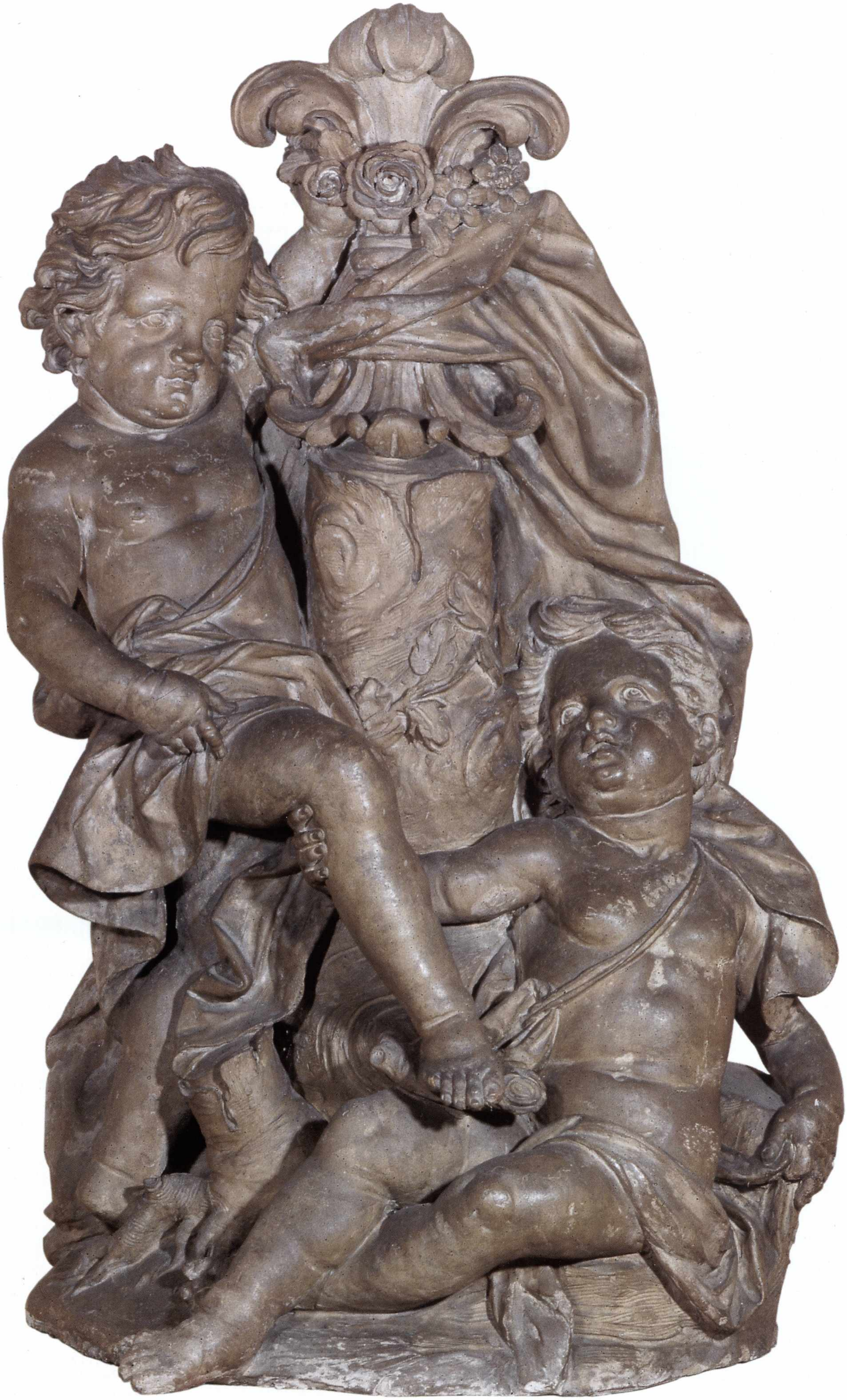
I due inediti e importanti gruppi di putti si propongono come "trionfi" da collocare probabilmente su mensole. Nel primo i putti sono disposti ai due lati della colonna adorna di rose e culminante in un trofeo di piume. Nel secondo un putto tiene in mano una civetta e sulla colonna è scolpita la falce di luna; trasparente il significato allegorico, con allusione alla Notte; di conseguenza si può avanzare l'ipotesi che il primo gruppo, per *pendant*, rappresenti il Giorno. Si tratta di due importanti lavori di Francesco Ladatte, scultore che a Torino, ma anche oltre i confini del regno di Sardegna, ebbe grandissima fama durante il Settecento. Il Ladatte, di origine torinese (il nome era in realtà Ladetti, Ladet), crebbe sotto la protezione del principe Vittorio Amedeo Savoia-Carignano, che, colpito dalla precocità del suo talento, lo condusse con sé a Parigi verso il 1718. Nella capitale francese il giovane scultore ricevette la sua educazione, completata da un periodo trascorso a Roma presso l'Accademia di Francia, fra 1729 e 1735. Lo stile appreso in Francia lo rese ammirato e ricercato in Europa, tanto da essere definito dallo Zani "*il Boucher della scultura*". Rientrato a Torino nel 1744, divenne scultore del re e fu impiegato in una infinita quantità di lavori, sia di bronzo, che di marmo, terracotta e decorativi, con fama e stima sempre crescenti: celebre fra tutte le sue opere il grande bronzo raffigurante il cervo della cupola centrale della palazzina di caccia di Stupinigi progettata da Juvarra.

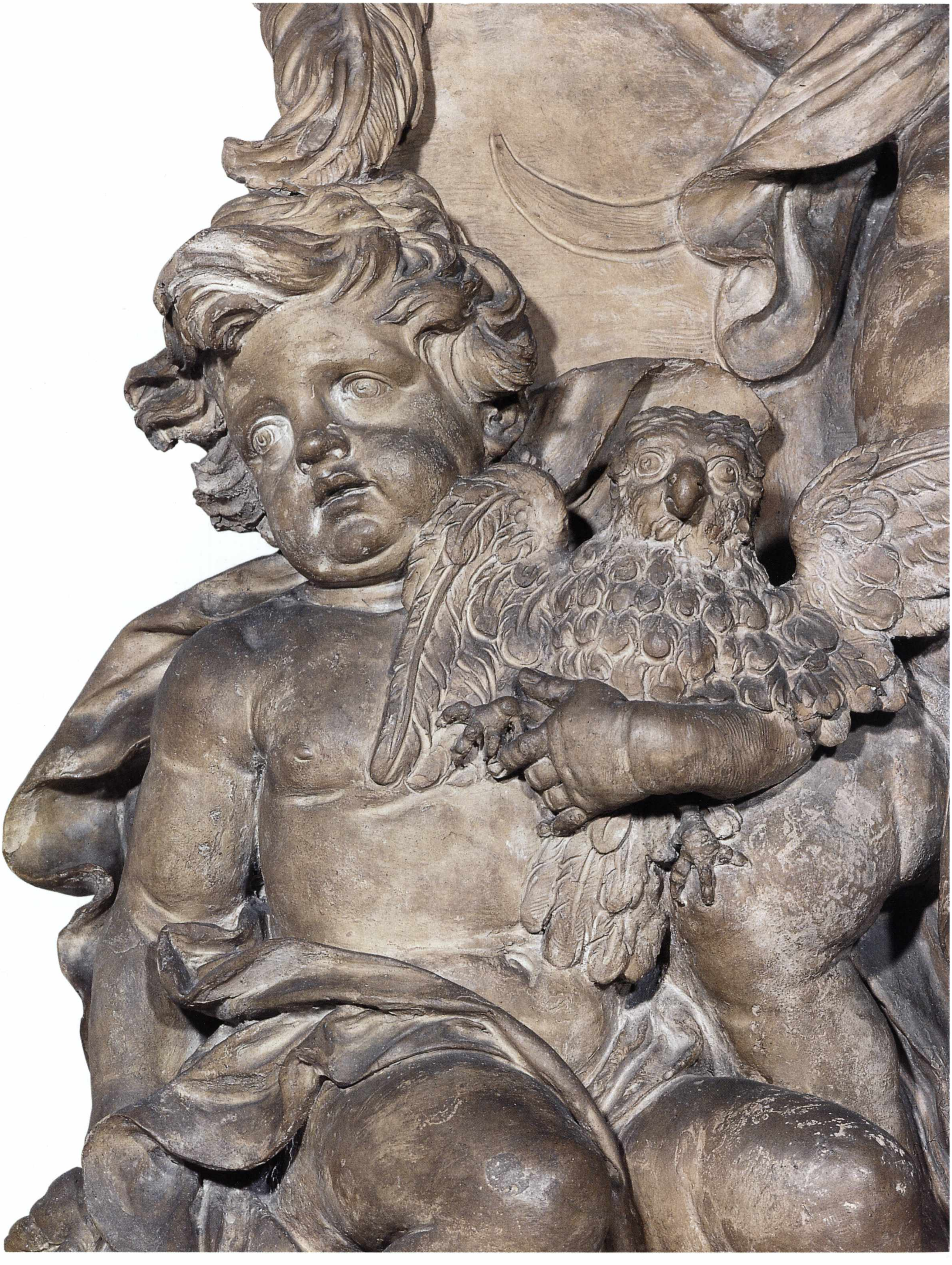
Ladatte lavorò spesso con grande perizia sia lo stucco che la terracotta: lo testimoniano i mandati di pagamento regi e le superstiti opere; elaborò inoltre complessi insiemi allegorici, in alcuni casi accompagnati anche da lunghe spiegazioni in lettere o documenti, come ricorda Alessandro Baudi di Vesme.

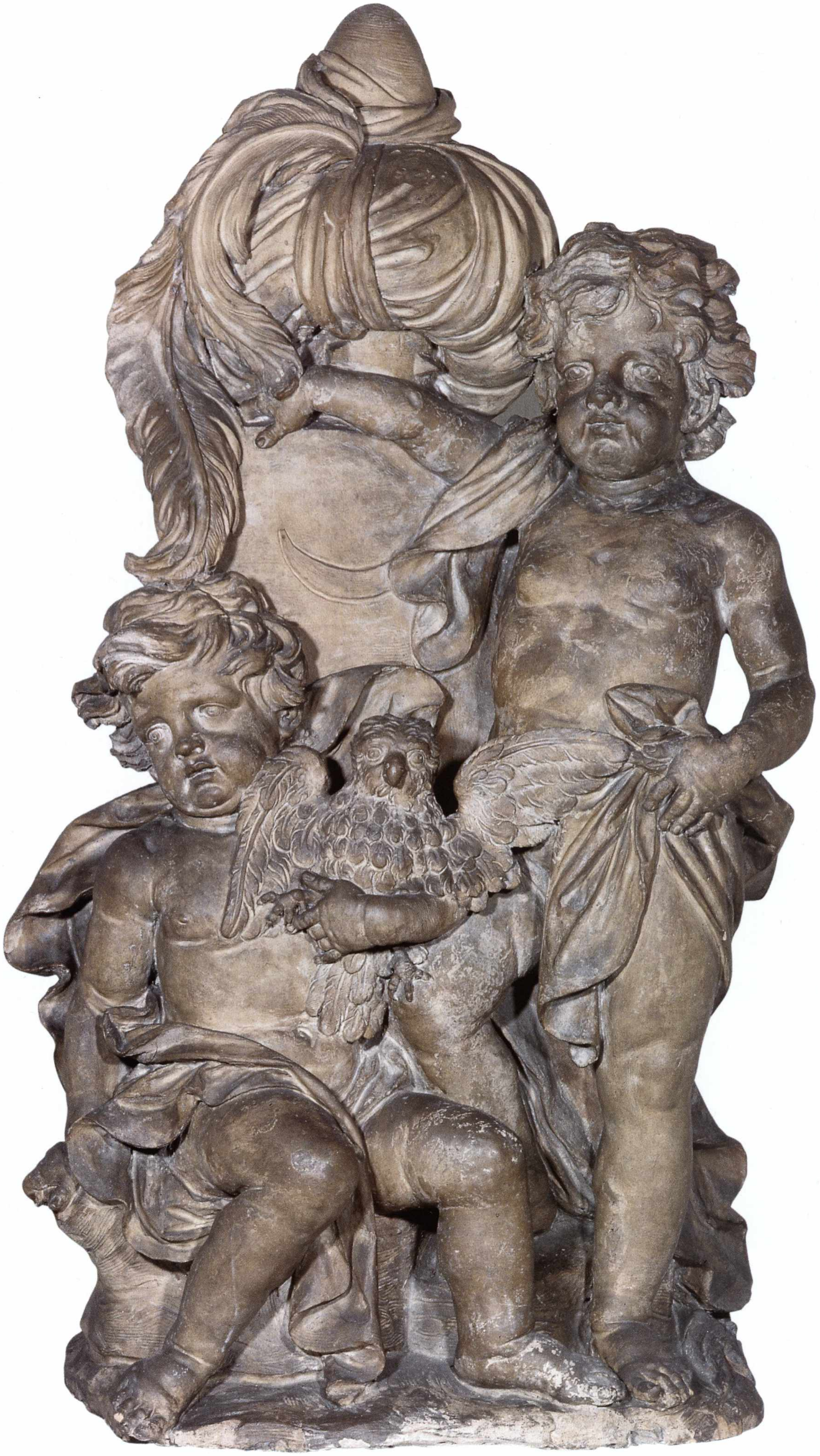
Nei due gruppi è particolarmente evidente la componente culturale francese dell'artista, che trova precisi riferimenti nella scultura della tarda epoca Luigi XIV. Ladatte infatti trae certamente ispirazione dalla infinita varietà di statue elaborate per Versailles dai migliori scultori della corte francese. Ricordiamo, a titolo di esempio, un disegno dello scultore Simon Maziere, che raffigura lo studio per un gruppo di infanti da sistemare nel giardino del castello di Meudon, dove i putti, molto affini sul piano stilistico, sono completati da analogo pennacchio; altri simili putti con pennacchi e palme, compaiono poi nell'ambito del complesso decorativo elaborato da Robert Le Lorrain per il parco del castello dei Rohan, a Strasburgo; nel "parterre delle acque" di Versailles, gruppi di putti decorativi con elementi vegetali e conchiglie realizzati da Corneille van Cleve, anch'essi congruenti per struttura e idea, e, sempre nello stesso *parterre*, gruppi di putti modellati da Jacques Buirette e da François Lespingola; nella "Allée d'Eau" di Versailles, sei gruppi di putti di Louis Lerambert; infine altri paragoni, molto probanti, si possono instaurare con i gruppi di putti ideati da René Fremin per il parco del palazzo reale de La Granja di Sant'Ildefonso, nei pressi di Segovia.

In ambito piemontese un paragone puntuale si impone fra questi due gruppi e quelli raffiguranti le *Stagioni* del Museo Civico di Torino: simile è infatti il modo con cui sono modellati i putti e i panneggi, mentre lo stile sciolto e morbido delle opere del museo torinese apparirebbe ascrivibile a un'epoca più tarda della produzione del Ladatte; i putti, certamente meno mossi e più calligrafici, sono invece più legati agli schemi francesi tardo-secenteschi e di primo Settecento e quindi da ritenere opere più giovanili, eseguite probabilmente alla fine degli anni quaranta del Settecento. Confronto stilistico convincente si stabilisce anche con i due gruppi di bassorilievi in stucco, documentati nel 1762, della Curia Regia di Torino e di recente riattribuiti in modo pertinente al Ladatte, raffiguranti rispettivamente la *Fede* e la *Carità* con angeli. Gli stacchi chiaroscurali, infatti, appaiono identici, come pure la tipologia dei panneggi e il modo di trattare le ciocche di capelli e le carni morbide dei putti, con forme che la critica ha definito "*piene e carnose*", e con inconfondibili "*tenere, carezzevoli piegoline nella metà inferiore dei corpi*".

Bibliografia
Inediti.







Manifattura di Beauvais da un disegno originale di François Boucher

Bacco ed Erigone

1750-52
Arazzo, tessitura, lana, seta, oro, cm 450 × 320
Provenienza: acquisto sul mercato antiquario
Inv. 519

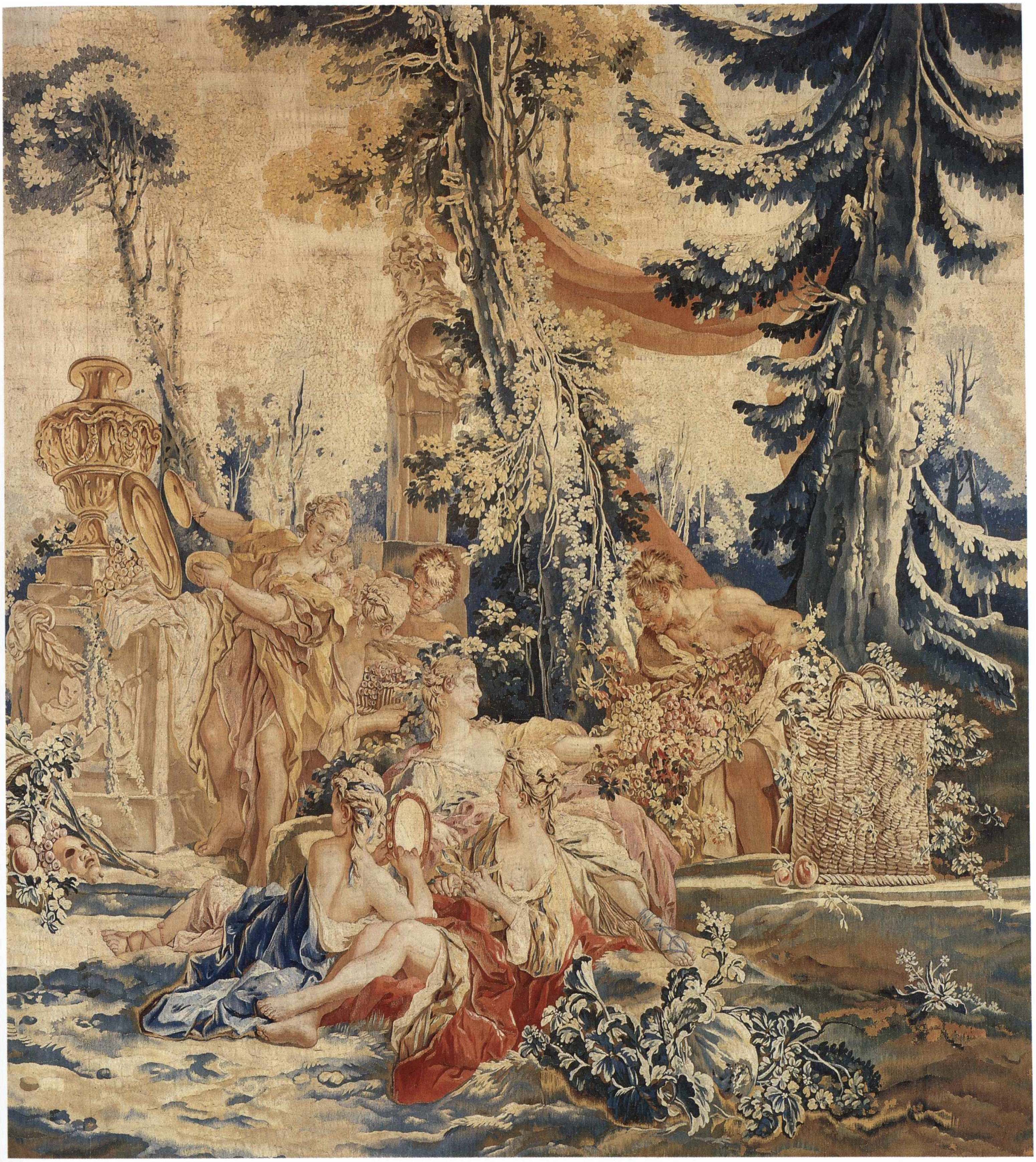
L'arazzo fa parte della celeberrima serie, detta degli *Amori degli dei*, tessuta presso la manifattura reale di Beauvais, da un'idea di François Boucher. Composta originariamente di nove scene, conobbe numerose edizioni eseguite sotto la direzione di Jean Baptiste Oudry e Nicolas Besnier. Nello Forti Grazzini ne ricorda la "*straordinaria qualità, sia per la maestria con cui gli arazzieri hanno riprodotto le figure, gli scenari e i soffusi effetti luministici e atmosferici [...] sia per la poeticità delle scene, da annoverare tra le più sontuose immagini mitologiche francesi d'epoca rococò*". La prima versione della scena di *Bacco ed Erigone* fu elaborata nel novembre 1748; in seguito gli arazzi degli *Amori degli dei* furono ritessuti in modo continuativo dal 1747 al 1773, sia in cicli completi che incompleti. A cavallo dell'Ottocento ben trentatré ordinazioni di questi arazzi rimisero in moto i telai per l'esecuzione di tessiture destinate dalla corte francese come doni per nobili e diplomatici francesi. Si ricordano arazzi con gli *Amori degli dei* nelle collezioni Esterházy a Budapest (distrutti nella seconda guerra mondiale); al Metropolitan Museum di New York; a Berlino (tessuti per Federico il Grande); a Copenaghen, nel Museo dell'Arte e dell'Industria. Molte sono state presenti sul mercato antiquario durante tutto il corso del Novecento.

Dell'opera, in ottime condizioni di conservazione e di vivacità di colori veramente commendabile, non è nota la storia pregressa. Rispetto all'arazzo dello stesso soggetto tessuto fra 1750 e 1752 per il duca Filippo di Borbone, rimasto tra Parma e Colorno fino al 1862 e oggi al Quirinale, sono presenti varianti di taglio della scena, che nell'arazzo torinese appare meno dilatata e con la pianta di abete, che sta sulla destra, completa. La storia narrata deriva dalle *Metamorfosi* di Ovidio e Boucher la illustrò anche in un dipinto della Wallace Collection di Londra.

Nel paesaggio, caratterizzato da frondoso sfondo arcadico, Erigone e altre due fanciulle sono sedute a terra. Erigone è volta verso un satiro, che le porge un canestro colmo d'uva dal quale coglie un grappolo, in cui si cela lo stesso Bacco. Completano la composizione un vaso classicheggiante sopra l'alto plinto e un'erma di Pan; e ancora, elementi simbolici, come la maschera sulla sinistra in basso, che allude all'inganno che si sta consumando.

Bibliografia

M. Fenaille, *Tapisseries de Beauvais sur les cartons de François Boucher*, in "Les Arts", marzo 190; A. Ananoff (con la collaborazione di D. Wildenstein), *François Boucher*, Losanna-Parigi 1976; A. Ananoff (con la collaborazione di D. Wildenstein), *L'opera completa di François Boucher*, Milano 1980; P. Rosenberg (a cura di), *François Boucher*, catalogo della mostra, New York 1986; N. Forti Grazzini, *Arazzi del Quirinale*, vol. II, Roma-Milano 1994, pp. 512, 519-523; A. Cifani, F. Monetti, *Il Palazzo dell'Istituto Bancario San Paolo di Torino e le sue collezioni d'arte*, Torino 1997, p. 45; G. Bertini, N. Forti Grazzini (a cura di), *Gli arazzi dei Farnese e dei Borbone. Le collezioni dei secoli XVI-XVIII*, Milano 1998, pp. 185-190.



Francesco De Mura

(1696-1782)

La costruzione del tempio di Gerusalemme da parte del re Salomone

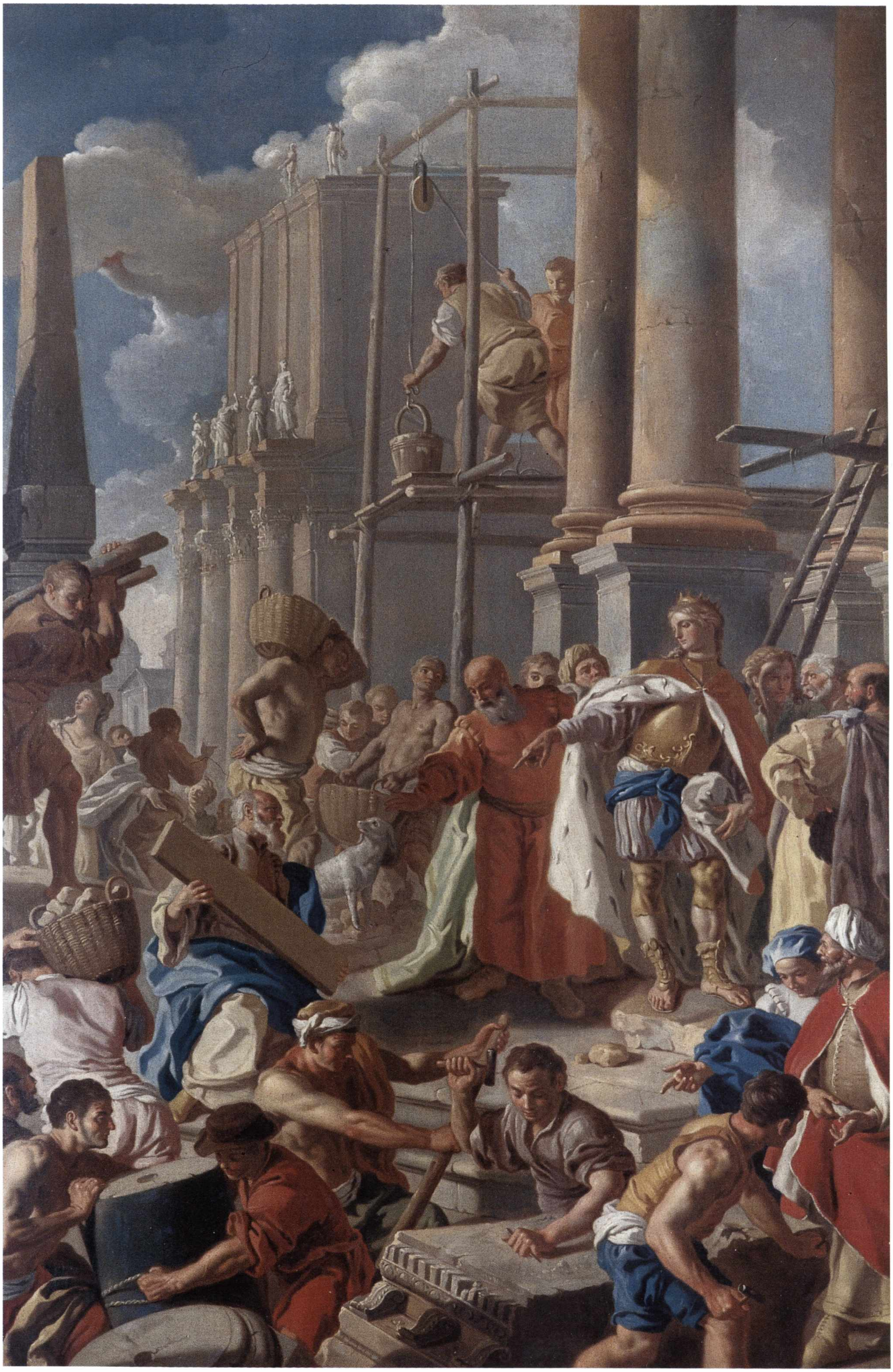
1754 circa
Olio su tela, cm 151 × 101
Provenienza: acquisto sul mercato antiquario
Inv. 49

Il soggetto è stato letto in passato come: *Roberto d'Angiò fa costruire la chiesa di Santa Chiara a Napoli;* tuttavia il carattere favoloso dell'architettura e i costumi all'antica dei personaggi spingono piuttosto a pensare alla costruzione del tempio di Gerusalemme da parte di re Salomone. L'episodio è narrato con dovizia di particolari tecnici nel *Primo Libro dei Re* (6, 1-38).

Si tratta di un modello eseguito da Francesco De Mura per il grande dipinto di analogo soggetto biblico che si trovava nella controfacciata della chiesa di Santa Chiara a Napoli, distrutto durante il bombardamento del 4 agosto 1943: il quadro era documentato come eseguito nel 1754 insieme con altre opere per la stessa chiesa. Se ne conosce un altro modello praticamente identico, anche se di diverse proporzioni (olio su tela, cm 166 x 99), già presso l'antiquario inglese Agnew, poi in proprietà di Walter P. Chrysler e in seguito passato a un'asta Sotheby's New York il 15 gennaio 1987. Dell'opera sono note altre copie sette-ottocentesche.

Cronologicamente si colloca al culmine della fase matura dell'attività del De Mura, quand'egli, dopo il periodo trascorso a Torino ove riscuote consenso larghissimo e l'incondizionata ammirazione di Carlo Emanuele III (che addirittura ordina in suo onore una caccia al cervo e lo vuole più volte fra i suoi commensali), lavora per prestigiose committenze napoletane, come la volta della chiesa della Nunziatella (1751), o per nuovi dipinti da inviare alla corte di Torino. Le opere degli anni cinquanta del Settecento sono caratterizzate da grande luminosità e da eleganza formale e di composizione, influenzate da esempi di classicismo romano. In questo periodo sono anche evidenti le prime attenzioni alla pittura di genere, in particolare a quella descrittiva e aneddotica di Gaspare Traversi. Nella *Costruzione del tempio* il gusto dell'aneddoto risulta particolarmente evidente dalla realistica descrizione dei muratori, scalpellini, facchini, capomastri, ecc., che stanno costruendo l'edificio: ognuno è infatti indagato con attenzione e verismo nella sua attività, così che il quadro diviene anche preziosa testimonianza circa le tecniche costruttive del tempo. La composizione della scena è molto articolata, con figure che nel registro inferiore si rivolgono in tutte le direzioni scalandosi su più piani di profondità. L'insieme è impostato sul rimando reciproco di sguardi e di gesti tra la regale e ben distinta figura del re Salomone e gli operai intenti alla costruzione dell'imponente tempio, con calcolato effetto di operoso fervore di vita e di lavoro.

Bibliografia
N. Spinosa, *Pittura napoletana del Settecento. Dal Barocco al Rococò*, Napoli 1986, p. 161 e fig. 308; A. Cifani, F. Monetti, *Il Palazzo dell'Istituto Bancario San Paolo di Torino e le sue collezioni d'arte*, Torino 1997, p. 22.



Bottega di Francesco Fontebasso

(1707-1769)

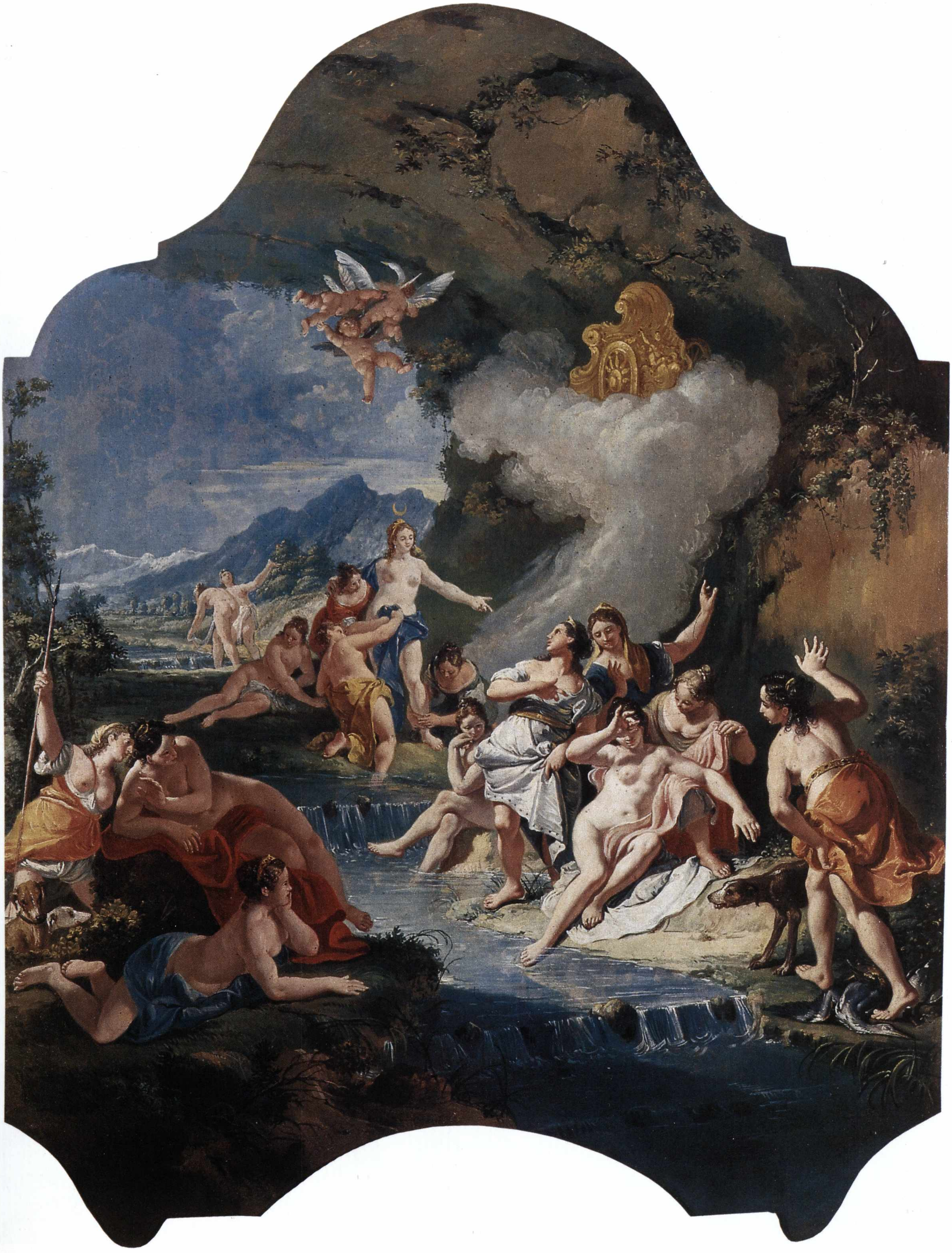
Diana scopre la gravidanza di Callisto

1758
Olio su tela, cm 138 × 118
Provenienza: acquisto sul mercato antiquario
Inv. 11357

La scena rappresentata è ispirata al racconto di Ovidio (*Metamorfosi* II, 442-453; *Fasti* II, 155-192). Giove, assunte le sembianze della dea Diana, ingannò la ninfa Callisto, provocando la reazione della vera Diana, che, durante un bagno con le altre compagne di caccia, si accorse dell'avanzato stato di gravidanza della ninfa e la trasformò in orsa aizzandole contro i cani. Giove, impietosito, scese dal cielo e salvò Callisto portandola nell'Olimpo.

L'opera è molto nota alla letteratura specialistica su Fontebasso. Proviene da villa Zenobio a Santa Bona (Treviso), ove anticamente era inserita in una decorazione in stucco di stile *rocaille*, come è testimoniato anche dal profilo sagomato della tela. Il soggetto aveva come *pendant* un altro tema mitologico: il *Ratto di Europa*. Opera di ambito arcadico, impostata in arioso sfondo paesistico, è di controversa datazione, anche se in generale viene considerata come appartenente all'ultimo periodo del Fontebasso. La critica colloca generalmente l'intervento dell'artista veneziano a villa Zenobio agli anni 1750-60, ma alcuni studiosi hanno invece retrodatato la tela di qualche anno (1745-50); non sono mancate, inoltre, controversie fra gli studiosi riguardo all'autenticità, anche se la maggior parte di essi ha ritenuto che, per via delle connotazioni stilistiche, essa possa essere lavoro autografo. Nella monografia di Francesco Fontebasso (1988) è stata registrata come opera dell'artista, ma nella scheda specifica la si ritiene, per via "*della stanchezza della composizione*", lavoro più consono allo stile del figlio Domenico. È probabile che il pittore, per poter ottemperare al vasto e complesso incarico, si sia in parte valso della collaborazione della propria bottega, o forse del figlio, che nel 1758 aveva vent'anni. Unanime comunque il riconoscimento di alcune cadute di stile, come d'altra parte in altre opere dell'artista veneziano. In particolare, alcune ninfe sono piuttosto tozze, di incerta attenzione anatomica e le trasparenze dell'acqua sono realizzate in maniera talvolta approssimativa.

BIBLIOGRAFIA
E. MARTINI, *La pittura del Settecento Veneto*, Udine 1982, p. 525; asta F. Semenzato in Venezia - Palazzo Giovannelli, ottobre 1988; M. MAGRINI, *Francesco Fontebasso (1707-1769)*, Vicenza 1988, pp. 41, 172 e fig. 102.



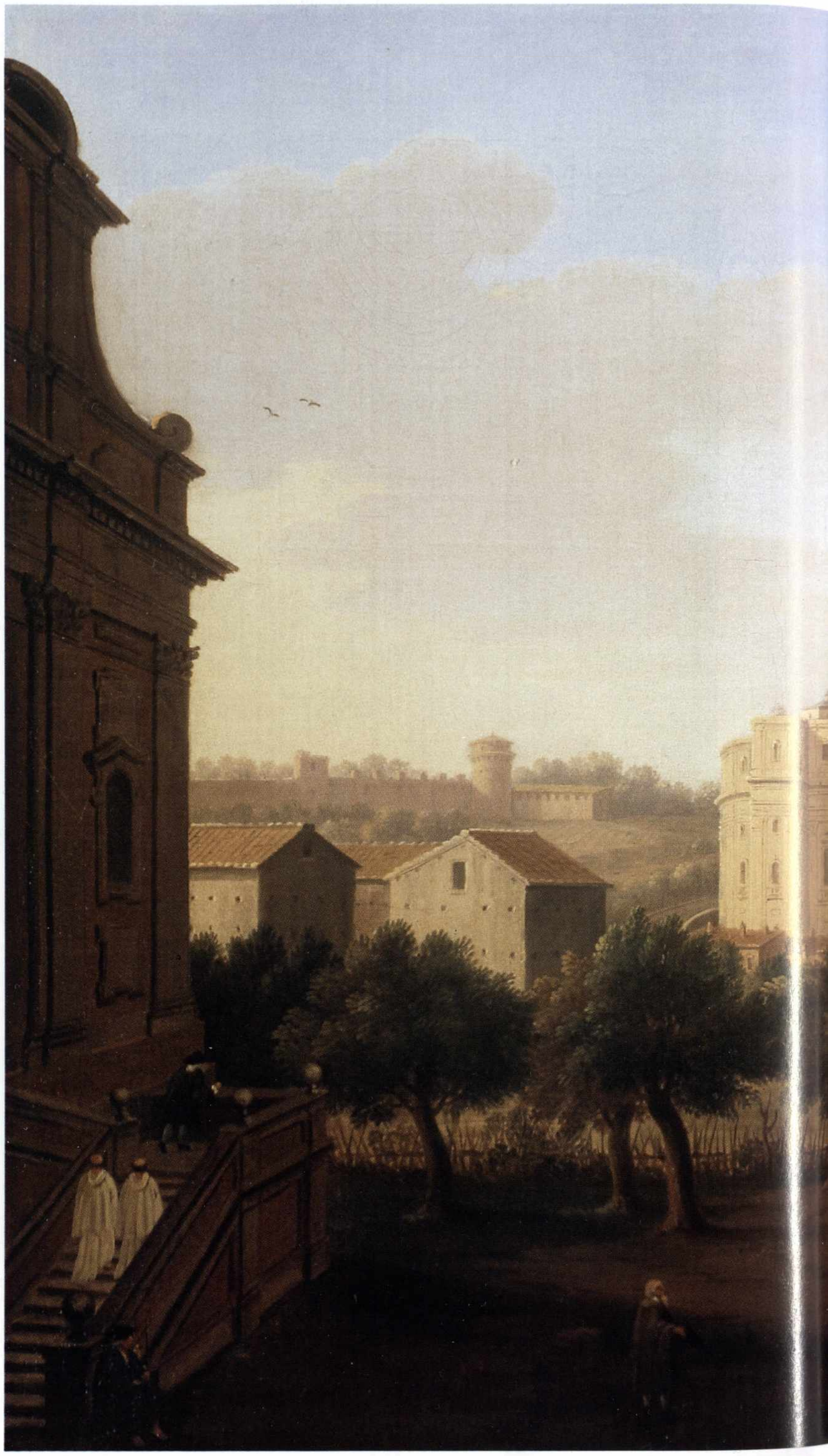
Giacomo van Lint detto lo Studio

(1723-1790)

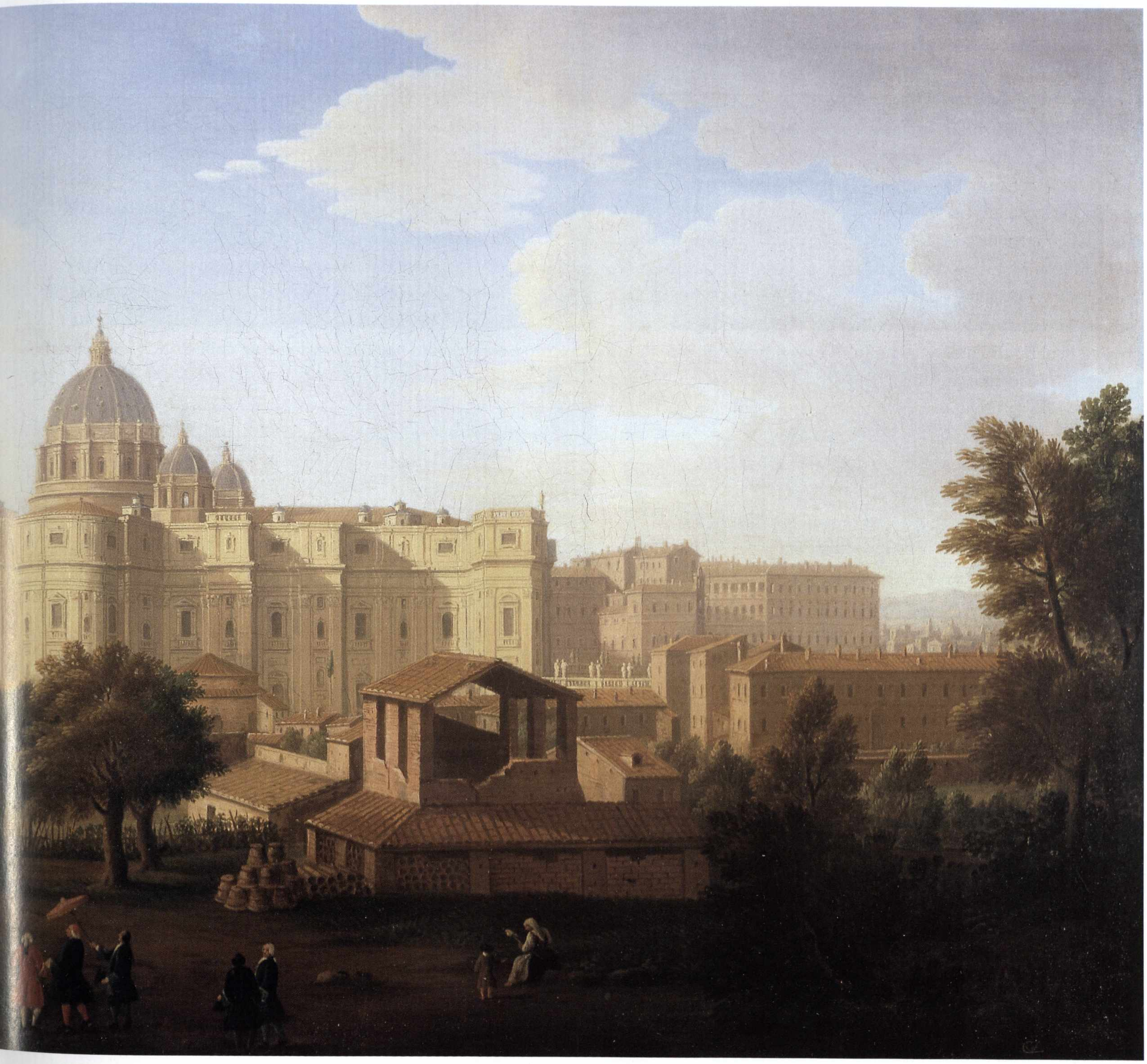
Veduta di San Pietro dalla piazza di Santa Maria delle Grazie alle Fornaci

Olio su tela, cm 57 × 106
Provenienza: acquisizione da fusione con l'IMI
Inv. 12638

Acquistata nel 1955, l'opera proveniva dalla collezione di Giuliano Briganti; Federico Zeri la definì "*notevole*" attribuendola a Gaspard van Wittel il Vanvitelli.
Nel 1987 è stata pubblicata da Andrea Busiri Vici all'interno della monografia sui van Lint come opera di collezione privata, con attribuzione a Giacomo van Lint, con il cui stile presenta effettivamente stretta assonanza. Sul retro, in basso a destra, l'opera è firmata con la sigla "*G.V.*", di cui sarà necessario appurare autenticità e congruità.
La veduta, rara e inconsueta fra le vedute settecentesche di Roma, presenta a sinistra parte della facciata della chiesa di Santa Maria delle Grazie alle Fornaci, che fu edificata nel 1727 circa, forse su disegno di Filippo Raguzzini, sotto il pontificato di Benedetto XIII; accanto, le fabbriche di mattoni già esistenti nei pressi della Porta Cavalleggeri, sullo sfondo l'abside di San Pietro. Di questa particolare veduta absidale della basilica vaticana si conosce una seconda versione, attribuita sempre a Giacomo van Lint, ma più ravvicinata e priva sulla sinistra della presenza di Santa Maria delle Fornaci.
Giacomo van Lint fu continuatore dello stile del padre, da cui ereditò la bottega e anche il soprannome di "Monsù Studio". Da ciò che rimane della sua produzione appare evidente che egli, pur seguendo le orme paterne, cercò di ritagliarsi uno spazio personale nel settore della veduta romana in cui operò con notevole successo. Le sue opere furono molto richieste soprattutto dagli stranieri di passaggio, che ricercavano avidamente le vedute dell'Urbe; per questo motivo tali dipinti sono stati identificati per la maggior parte fuori dall'Italia. Giacomo, di cui si conoscono una quarantina di opere, dipinse le sue visioni di Roma sia antica che barocca con uno stile moderno, molto curato e di notevole abilità topografica; la sua nitida visione delle architetture, descritte con attenzione calligrafica minuziosa e illuminate da una luce chiara e ferma, risente già fortemente dell'incipiente gusto neoclassico.



BIBLIOGRAFIA
A. BUSIRI VICI, *Peter, Hendrik e Giacomo Van Lint. Tre pittori di Anversa del '600 e '700 lavorano a Roma*, Roma 1987, pp. 272-275, tav. 342.



Vittorio Amedeo Rapos

(1729-1800)

Allegoria della primavera
Allegoria dell'estate
Allegoria dell'autunno
Allegoria dell'inverno

1765-70
Olio su tela, cm 160 × 110
Provenienza: acquisto da privato
Inv. 904, 905, 906, 907

I quattro grandi dipinti si propongono fra le più preziose e significative opere piemontesi settecentesche dell'Istituto. Capolavori del *rocaille*, raffigurano quattro allegorie delle stagioni con giochi di bambini.

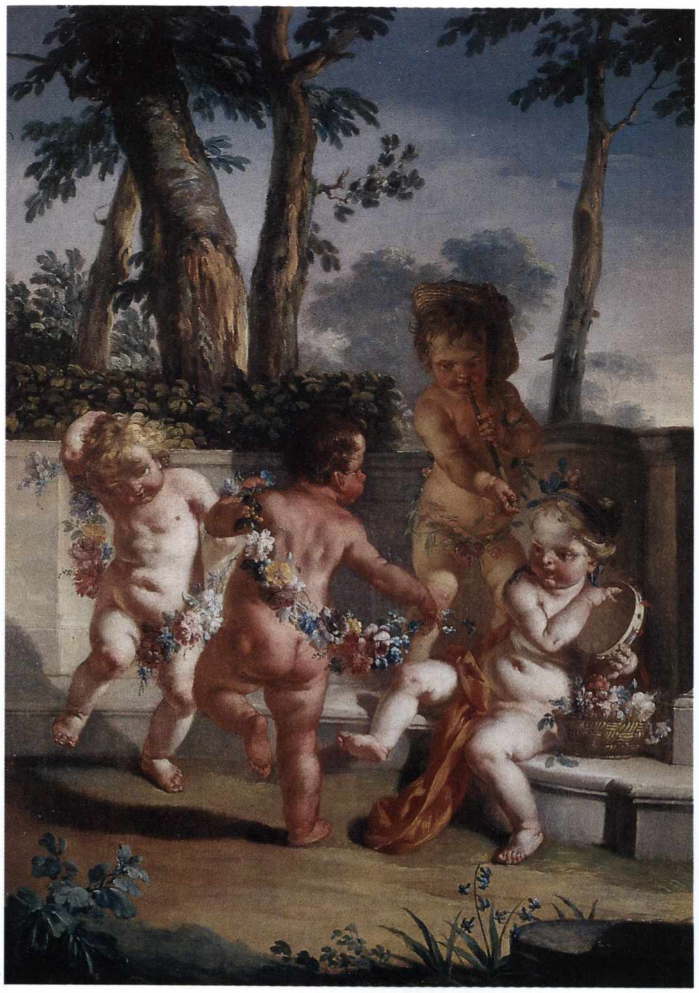
È evidente la diretta derivazione da prototipi francesi dell'epoca di Luigi XV; in particolare, si collegano strettamente, sia dal punto di vista stilistico che più propriamente culturale e d'atmosfera, ai molti soggetti di putti e amorini realizzati da François Boucher. Il genere, trattato fin dall'antichità e diffuso fra i pittori italiani del rinascimento sotto forma di baccanali, frequentato volentieri anche dai pittori del classicismo secentesco, conobbe in Francia durante il Settecento crescente successo sulla scia del gusto arcadico. Boucher dipinse molti di questi bambini, intenti a giocare con uccellini, assimilati ad allegorie delle stagioni, ad allegorie degli elementi o delle arti. I soggetti proponevano una visione innocente e insieme maliziosa dei rapporti fra i sessi, ed evocavano l'idea di un mondo arcadico e pastorale pieno di grazia e di seduzioni. Apparentemente spontanea, la tipologia dei quadri era invece frutto di sapiente regìa, di calcolato artificio. Il genere fu praticato anche da altri importanti pittori francesi del Settecento, che, come nel caso di Carle van Loo, ebbero intensi rapporti con la corte sabauda.

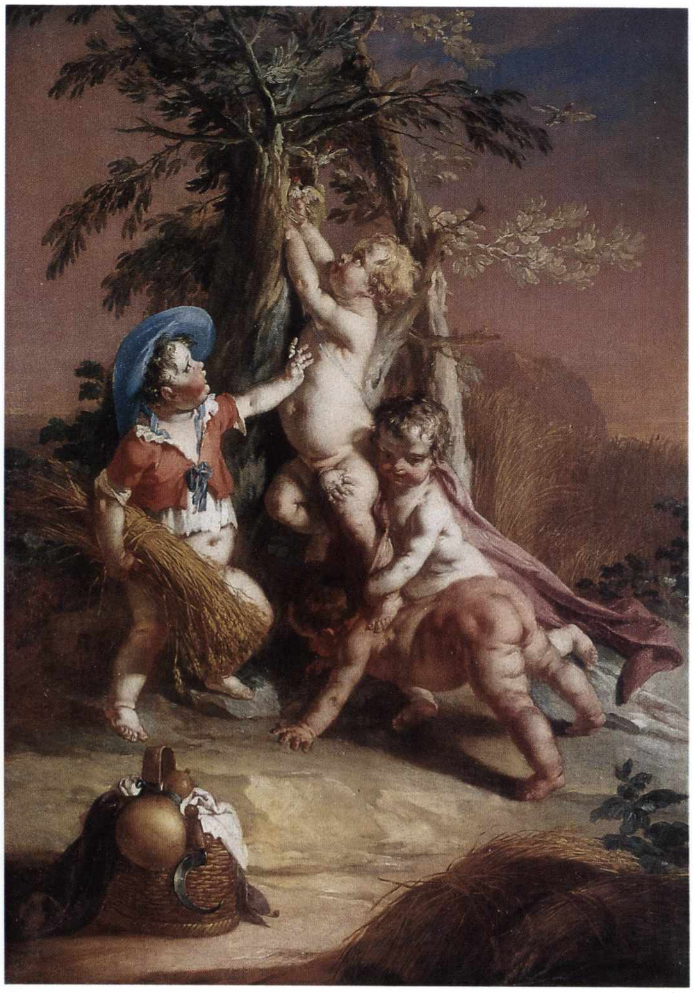
La grande quantità di stampe francesi circolanti a Torino contribuì poi in modo decisivo alla diffusione del soggetto nel territorio piemontese con un successo durato fino alla seconda metà dell'Ottocento, quando ancora le tele del Boucher venivano imitate o costituivano fonte di ispirazione per pittori piemontesi come Francesco Gonin.

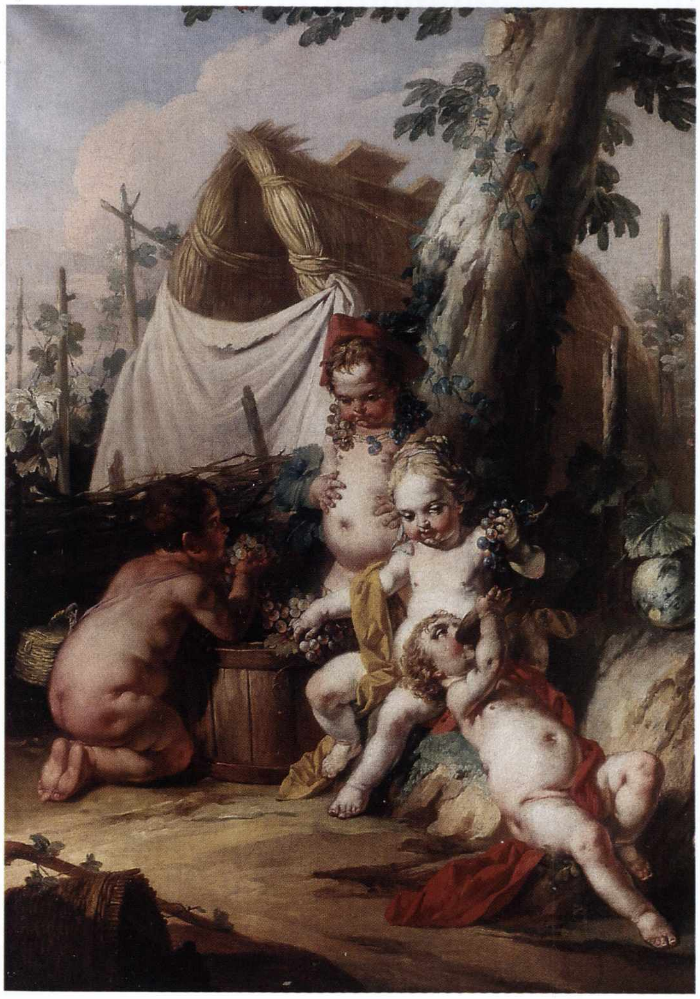
Dal punto di vista stilistico il gruppo rientra perfettamente nella produzione pittorica che caratterizza lo stile del miglior periodo di Vittorio Amedeo Rapos, cioè il decennio 1760-70. L'artista fa uso di una gamma cromatica dai toni freddi e cangianti, rivolgendo particolare attenzione ai dati di costume: stigma peculiare della sua produzione pittorica. La serie delle allegorie è strettamente connessa alle sovrapporte realizzate per il duca di Chiablese a Stupinigi, raffiguranti *Giochi di putti*, datate intorno al 1765. Tale serie di tele presenta evidenti richiami alla produzione tarda del Beaumont espressi tuttavia con brio tutto francese.

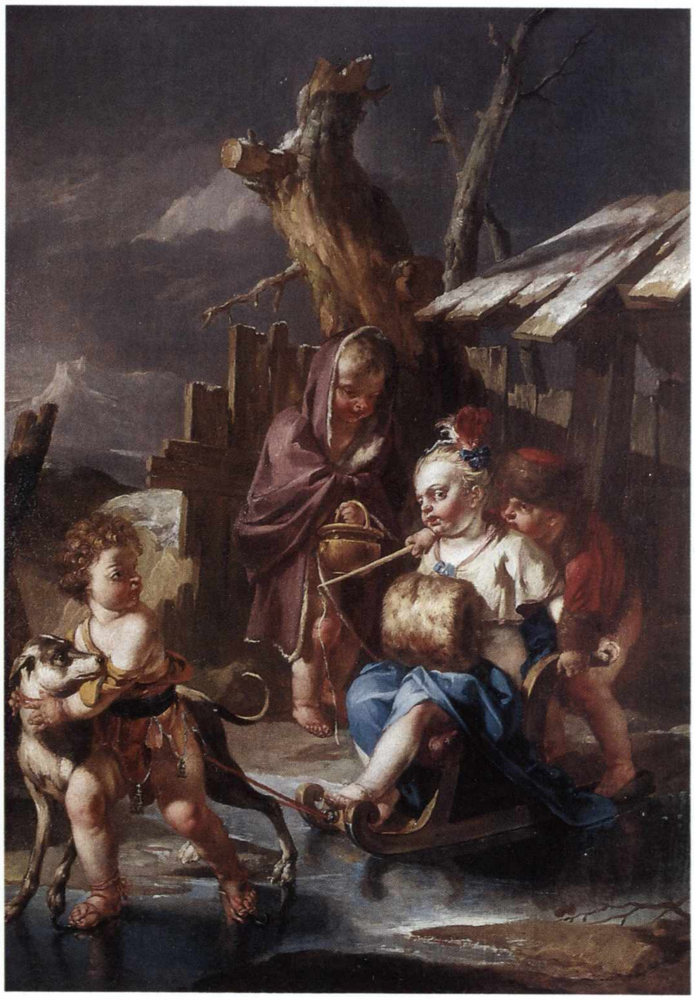
Vittorio Amedeo Rapos (o Rapous, come molti corrivamente scrivono alla francese; ma il cognome esatto desunto dagli atti di nascita e di morte della parrocchia di San Filippo di Torino, sotto la cui giurisdizione il pittore nacque e morì, è Rapos, qualche volta Raposo) è considerato oggi concordemente dalla critica tra i migliori pittori attivi in Piemonte nella seconda metà del Settecento. È artista di cultura complessa, ricca di riferimenti alla coeva arte romana, alla pittura classica italiana, ma anche molto attenta all'arte francese e fiamminga del periodo. Il suo stile è inconfondibile nel panorama spesso di difficile decifrazione della scuola di Claudio Francesco Beaumont; usa infatti particolarissime gamme coloristiche con tonalità chiare e fredde di cristallina trasparenza. Il genere praticato dal pittore fu particolarmente gradito alla committenza piemontese, come testimonia la presenza di numerose sue opere negli inventari di palazzi nobiliari; Rapos dovette dipingere molte tele di questo genere, come, ad esempio, una serie simile, con allegorie delle quattro stagioni, di dimensioni leggermente ridotte, che venne esposta alla Mostra del Barocco piemontese nel 1963.

Bibliografia
Inediti.









Vittorio Amedeo Cignaroli

(1730-1800)

Paesaggio con viandante e pescatori
Paesaggio con viandanti e casale antico

1760 circa - 1780/90
Olio su tela, cm 72 × 90; 77 × 100
Provenienza: acquisto sul mercato antiquario
Inv. 410039, 410038

Fra i pregevoli dipinti piemontesi settecenteschi di proprietà dell'Istituto spiccano due tele di Vittorio Amedeo Cignaroli – uno dei migliori paesaggisti italiani del Settecento –, che rappresentano paesaggi in cui compaiono anche edifici di architettura classicheggiante.

Sono opere create dal Cignaroli in periodi diversi della sua vita, raffinati prodotti della pittura settecentesca piemontese, con evidenti rapporti con opere di Francesco Zuccarelli, di Giuseppe Zais (1709-1788), e con forti echi da Marco Ricci e dalla pittura di paesaggio romano tra Seicento e Settecento.

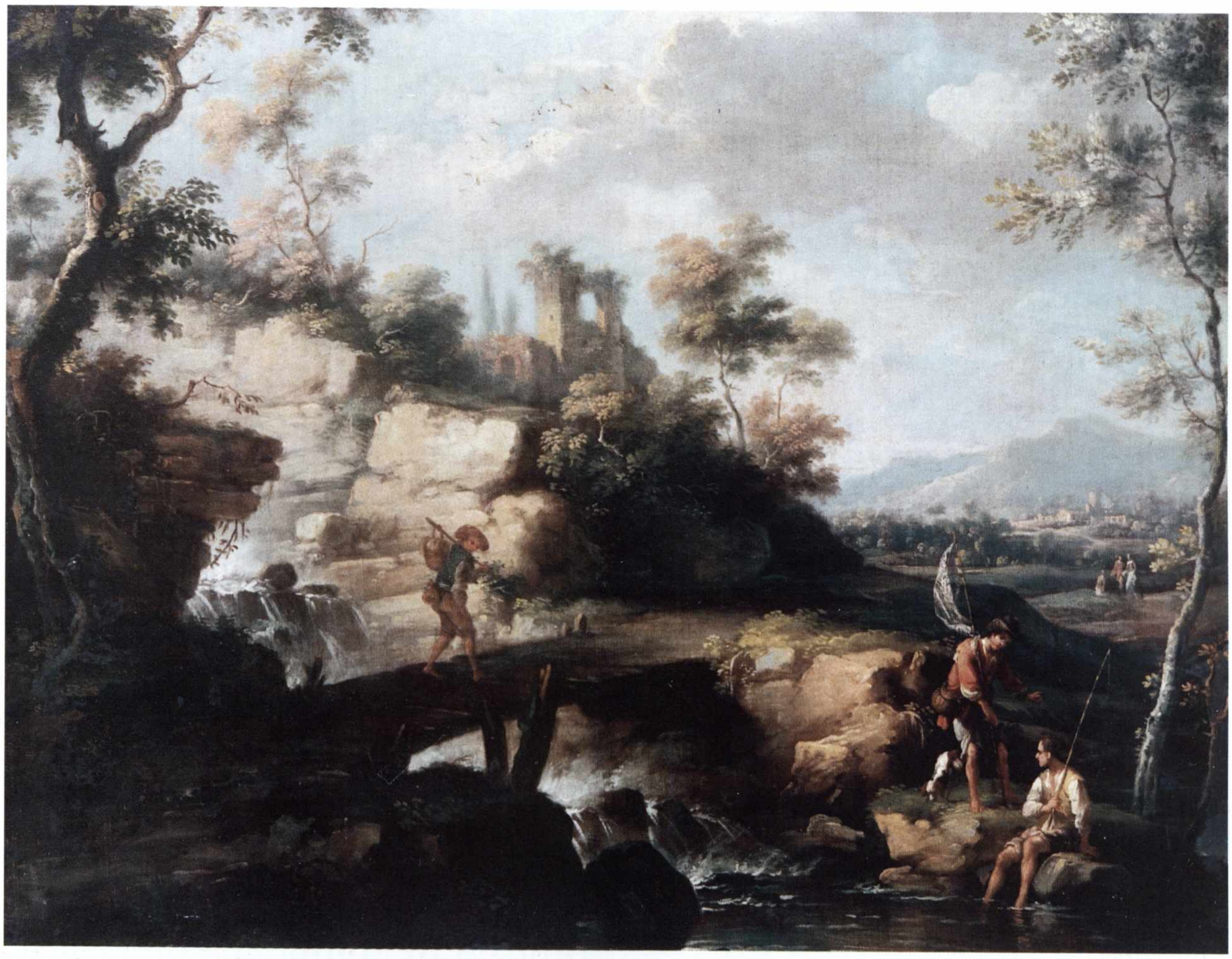
La figura di Vittorio Amedeo Cignaroli è stata recentemente oggetto di indagini critiche che ne hanno definito il percorso umano e quello intellettuale. Il pittore nacque a Torino in una famiglia di origine veronese. Il padre Scipione fu illustre pittore di paesaggio, nativo di Milano, attivo per la corte sabauda fin dall'inizio del Settecento. La sua prima formazione avviene nella bottega del padre, che però muore nel 1745, quando Vittorio Amedeo è solo quindicenne, e lascia nel testamento la prima nota di apprezzamento per il giovanissimo artista che ha necessità di approfondire i suoi studi al fine di "*rendersi capace della sua virtù di pittore*", con l'invito alla moglie a favorirne una completa educazione artistica corroborata anche da viaggi di istruzione in altre città d'Italia. Nel 1749 Vittorio Amedeo è a Torino e riceve il suo primo pagamento per opere eseguite per la corte sabauda. Da questo tempo e per un cinquantennio si susseguiranno, quasi ininterrottamente, pagamenti per prestigiosi lavori eseguiti per le varie residenze sabaude: Venaria, Stupinigi, Moncalieri, Rivoli, Torino. Vastissima anche la sua produzione per la nobiltà piemontese. Nel 1762 Vittorio Amedeo diventa priore della locale Accademia di San Luca, nel 1778 è professore della Reale Accademia di Pittura e Scultura di Torino e viene indicato come il massimo paesaggista attivo nello Stato sabaudo; nel 1782 il re lo nomina suo pittore di corte per paesaggi e "boscherecce", ovvero per quel particolare genere di quadri raffiguranti boschi e radure eventualmente animati da scene di genere, molto richiesti dal collezionismo locale e molto apprezzati dalla corte.

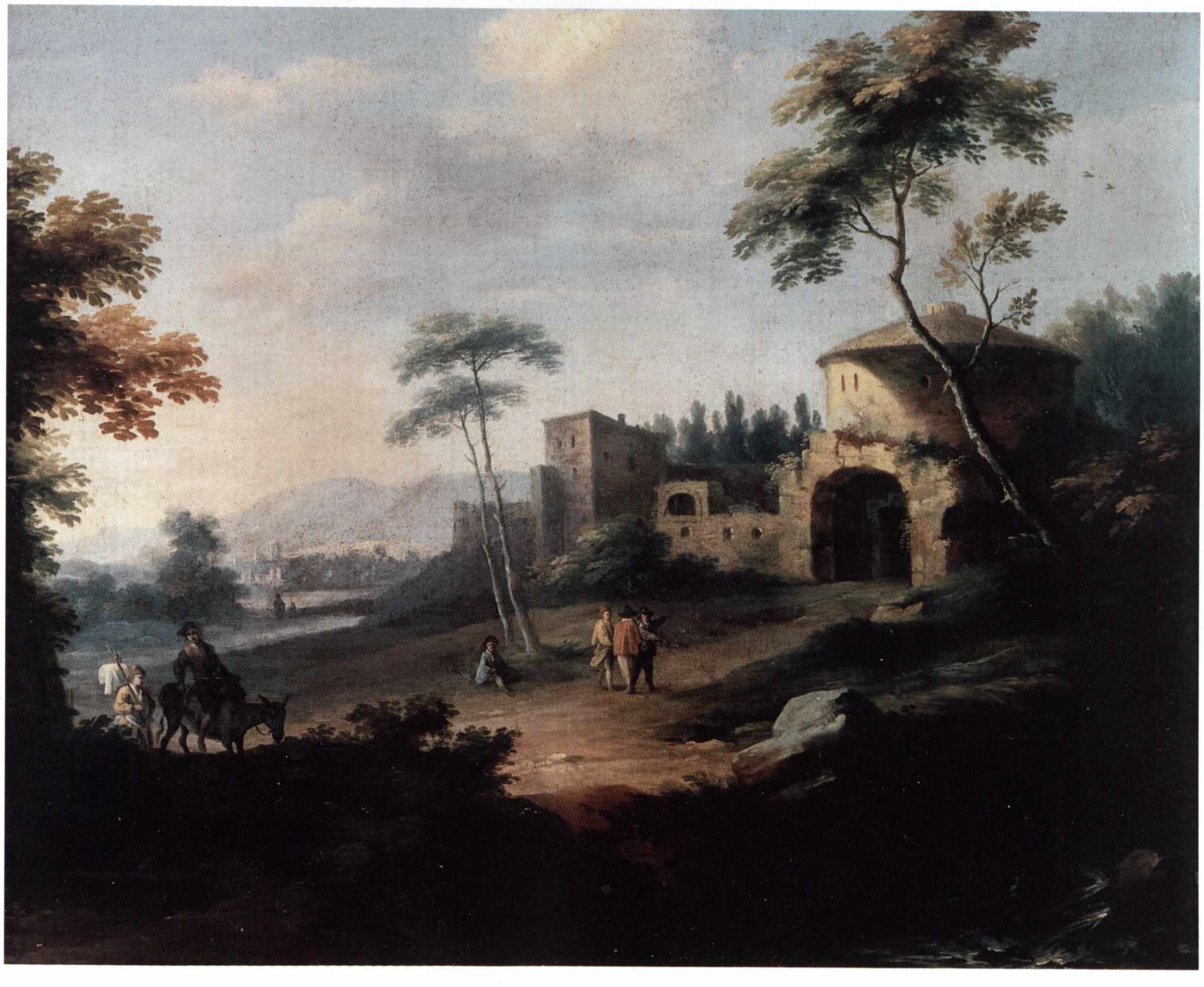
Le opere giovanili del Cignaroli denunciano una palese influenza dell'arte paterna. I primi paesaggi, verso il 1748-49, sono infatti ancora abbastanza scuri, con cieli tempestosi e ricchi di nuvole dense ed echi del Dughet e del Tempesta. Vittorio Amedeo aggiorna però rapidamente il suo repertorio sul gusto *rocaille* imperante. I paesi assumono, nel corso degli anni cinquanta, un aspetto vaporoso e lucente, con tocco di levità e leggerezza eccezionali. La sua pittura, a mano a mano che si avvicina il cadere del secolo, si arricchisce di spunti realistici assai significativi.

Il dipinto con il ponte e il viandante (un tema ripetuto molte volte dal pittore) è da collegare alla migliore produzione degli anni 1750-1770; la chiarezza coloristica e la levità pittorica dell'insieme, di gusto ancora pienamente *rocaille,* consigliano una datazione verso il 1760; quello con un casale antico, di produzione più rigida e feriale, è invece opera tarda, da collocare fra 1780 e 1790.

Cignaroli animò sempre le sue tele con figurine di pastori, pescatori, cavalieri, dame, viandanti e cacciatori (per questo tema si vedano, ad esempio, i numerosi quadri del Museo Civico di Torino); per l'ideazione di questi gruppi si ispirò alle incisioni nord-europee, che conosceva assai bene, poiché – come risulta dai documenti e dagli inventari – aveva ereditato dal padre Scipione un numero assai cospicuo di stampe fiamminghe, francesi, olandesi, tedesche.

BIBLIOGRAFIA
Inediti.





Michele Antonio Rapos

(1733-1819)

Natura morta con fiori e frutta

1760-1770 circa
Olio su tela, cm 124 × 117
Provenienza: acquisto sul mercato antiquario
Inv. 11378

Tre sono le opere di proprietà dell'Istituto raffiguranti nature morte di frutti e fiori del pittore torinese Michele Antonio Rapos, fratello del più celebre Vittorio Amedeo. Quella presentata è la più significativa e ben rappresenta lo stile maturo dell'artista, notevole autore di nature morte nel Piemonte del secondo Settecento. L'artista fu attivissimo per la corte sabauda ed ebbe numerose e prestigiose commissioni per Venaria Reale, Stupinigi, il Palazzo Reale di Torino; fu inoltre assai apprezzato dai privati collezionisti. La sua attiva e avviata bottega sfornò per i principali palazzi della capitale subalpina gran copia di tele e sovrapporte, doviziose di frutti e fiori disposti a cascata, spesso rallegrate da squarci di paesaggi e decorate con elementi architettonici. Il successo del genere, praticato dal Rapos e poi dalla figlia Vincenza Teresa (che ne ereditò la bottega), si prolungò sino a oltre la metà dell'Ottocento, quando le nature morte tornarono di moda in fase di gusto eclettico-neorococò, dando luogo anche a gran copia di falsi, spesso di ingannevole tecnica e qualità.

Le nature morte del pittore e della sua bottega possiedono alcune caratteristiche peculiari che le rendono individuabili: fra i frutti prevalgono, ad esempio a Stupinigi, opimi grappoli di uve, pesche, susine, melagrane; fra i fiori, spesso adunati in aerei cestelli di vimini o in grandi vasi di forma monumentale, le rose, grandi peonie, garofani, tulipani. Gli elementi architettonici, poi, ricalcano i modelli della grande tradizione francese nel gusto dello stile Luigi XV: vasi baccellati o modellati, mensole modanate, mascheroni, busti. I colori sono armoniosamente accostati.

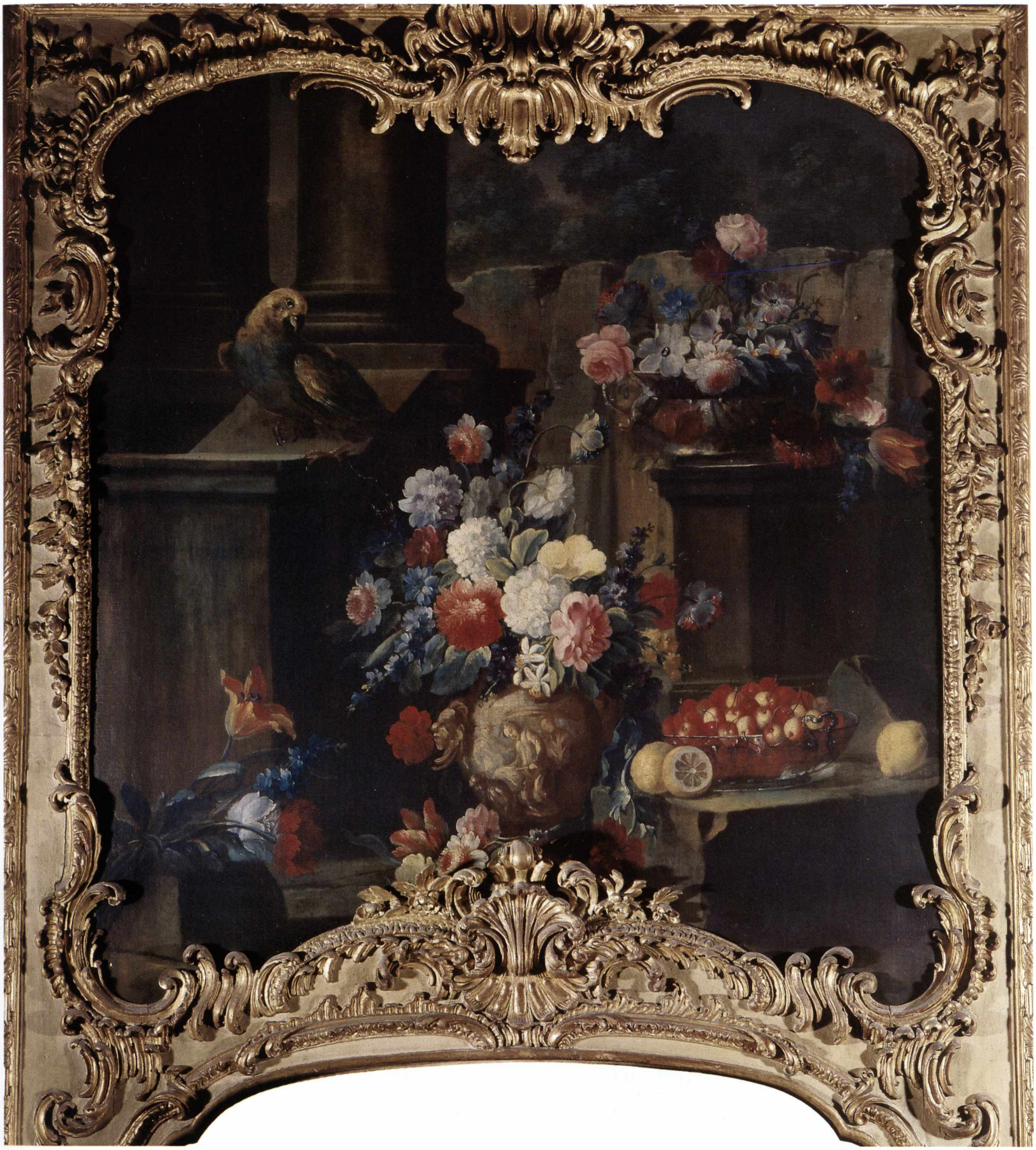
In origine sovrapporta di composta eleganza, inserita in una splendida porta *rocaille*, il quadro proviene da un palazzo nobiliare torinese non identificato ed è stato sistemato nel salotto della presidenza in occasione dei profondi restauri eseguiti negli anni sessanta del Novecento, a seguito dei bombardamenti subiti dal palazzo durante la seconda guerra mondiale.

Nell'ambientazione architettonica sono raffigurati due grandi vasi sistemati scalarmente: uno su mensola e l'altro, di ricco decoro bronzeo, a terra. Lo sfondo è scuro, con prevalenza di tonalità brune, sulle quali i fiori e i frutti rappresentati esplodono nel fuoco d'artificio dei loro colori.

Nella monumentale composizione della scena rivivono illustri modelli francesi, ben conosciuti a Torino, sia tramite originali presenti nelle collezioni locali, che tramite le stampe che circolavano copiosissime. Michele Antonio Rapos guarda a Jean-Baptiste Blain de Fontenay e, soprattutto, ad Alexandre-François Desportes, dal quale trae l'idea degli oggetti scenograficamente disposti in spazi articolati.

Il dipinto, assai decorativo, è stilisticamente prossimo alle nature morte realizzate per l'appartamento di levante della palazzina di caccia di Stupinigi, eseguite fra il 1763 e il 1765; seguendo tale indicazione di confronto stilistico, per la tela si può suggerire una datazione fra 1760 e 1770.

BIBLIOGRAFIA
Inedito.



Angelo Vacca senior

(1746-1814)

Cantastorie con commedianti e cavadenti

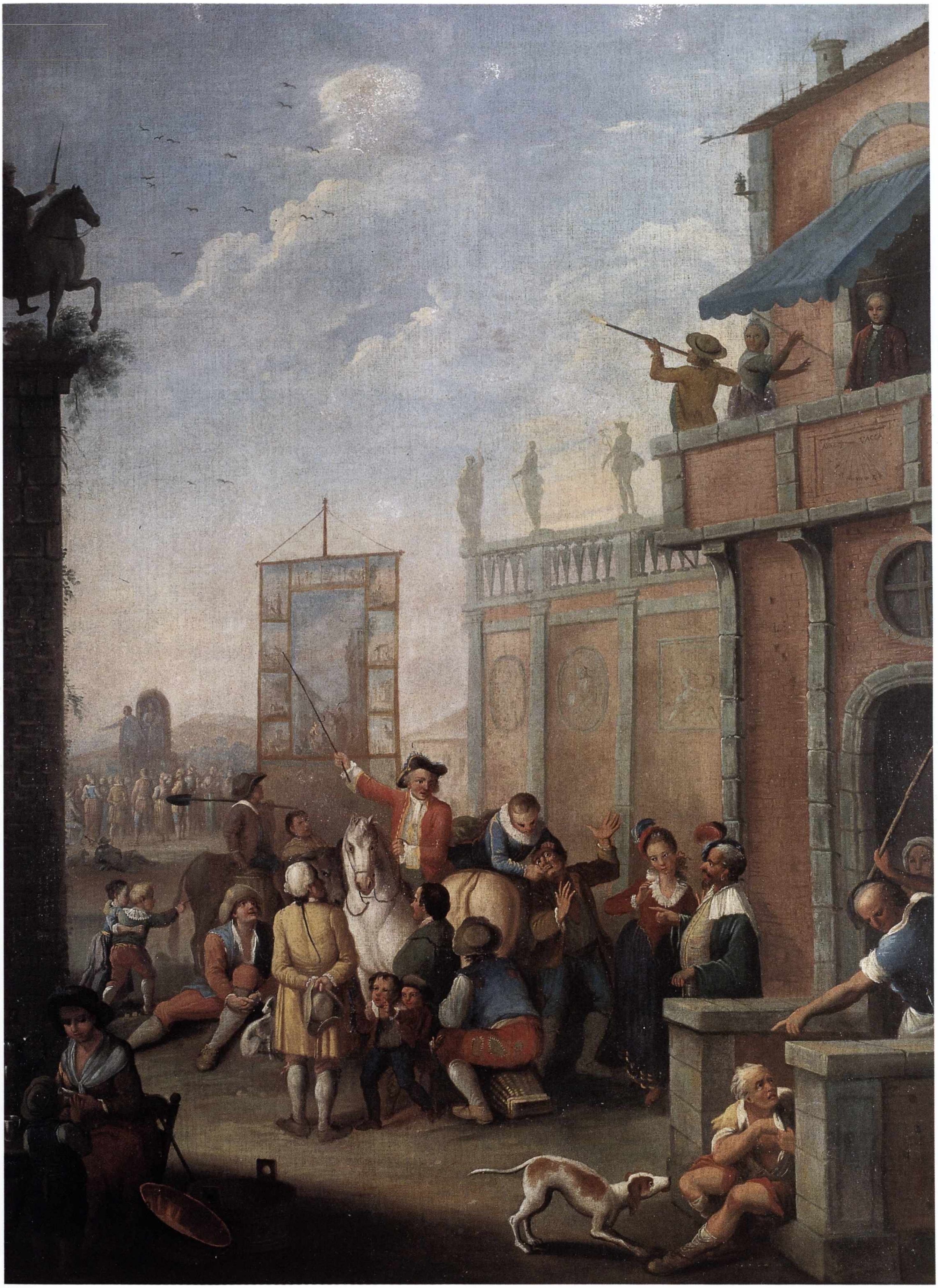
1780-90
Olio su tela, cm 186 × 138
Provenienza: acquisto sul mercato antiquario
Inv. 926

Caratteristica scena di fiera piemontese con cantastorie, commedianti e cavadenti. La firma del pittore Angelo Vacca è apposta sulla meridiana dell'edificio.

Piacevole nell'impostazione svagata e divertente, la scena si ricollega all'ultima stagione della pittura di bambocciata piemontese del Settecento, genere che conobbe vastissima diffusione e fu oggetto di appassionato collezionismo sia da parte della corte che della nobiltà e della borghesia. Massimi rappresentanti del genere furono Pietro Domenico Ollivero, Giovanni Michele Graneri, Angela Maria Pittetti detta Palanca; attorno a loro fiorì una "scuola" di pittura di bambocciata con molti emuli, in parte non ancora ben conosciuti e solo da poco tempo oggetto di indagini. L'autore della tela, Angelo Vacca senior, è pittore noto alle fonti, padre di una numerosa famiglia di artisti, alcuni dei quali raggiunsero grande fama. Fino a oggi era conosciuta la sua attività come pittore di fiori, animali e putti, nonché decoratore di carrozze di casa Savoia; numerosi in proposito i pagamenti dell'archivio della "Real Casa" a suo favore fra 1775 e 1794. Non era noto però per avere realizzato bambocciate e il dipinto dell'Istituto è pertanto la prima opera conosciuta di tale genere; il ritrovamento è di particolare interesse e individua un nuovo filone artistico del pregevole pittore. Nel quadro il riferimento ai modelli del Graneri è assai stringente, tanto da permettere di avanzare almeno l'ipotesi di adesione del Vacca alla sua pittura, se non una presenza giovanile nella sua bottega. Il collegamento con scene di analogo soggetto dipinte in Piemonte è vastissimo: Graneri ne dipinse a decine, e fra queste segnaliamo le due versioni di cantastorie del Museo Civico di Asti e le numerose varianti del Museo Civico di Torino. La trattazione dell'architettura, con pretesa di eleganza e mancanza di logica nell'insieme, rimanda invece alle quinte teatrali, veri e propri fondali da palcoscenico, che decorano gli sfondi dei quadri di Angela Maria Pittetti detta Palanca, alla quale rimandano anche i costumi con le acconciature piumate della damina e del suo accompagnatore; il cane e la sua stessa posa sono presenti in numerosi quadri della Pittetti.

Angelo Vacca riemerge pertanto accanto a pittori come Domenico Arnò, il cavaliere Carlo Pascale d'Illonza, Felice Savigliani e altri minori piemontesi come autore di bambocciate nell'ultimo quarto del Settecento piemontese, quando il genere volgeva ormai al tramonto. Su base squisitamente stilistica, la tela del Vacca può essere datata verso il 1780-90.

BIBLIOGRAFIA
Inedito.



Pietro Ayres

(1794-1878)

Ritratto di Maria Teresa d'Asburgo Lorena

1831-35
Olio su tela, cm 92 × 72
Provenienza: donazione
Inv. 530

La regina Maria Teresa d'Asburgo Lorena indossa un bianco ed elegantissimo abito serico di gusto già romantico, ad ampie maniche arricciate, molto rigonfie dalla spalla al gomito, chiuse a "gigot" nell'avambraccio; la veste con colletto a gorgiera rimanda direttamente alle interpretazioni dei modelli d'abito rinascimentali di gran voga durante gli anni venti e l'inizio degli anni trenta dell'Ottocento. La sovrana sorregge con la sinistra il lembo della stola di ermellino, simbolo di regalità; nella destra tiene, con dito a segnacolo, un libro a copertina azzurra e impressioni in oro; accanto, posata sul tavolo, la corona.

L'identificazione del personaggio è consentita dal confronto innanzitutto con il coevo ritratto di Racconigi, insieme ai figli Vittorio Emanuele e Ferdinando, di Vittorio Cavalleri, inoltre con il busto scolpito da Antonio Moccia nel 1833 (oggi ad Agliè), e infine con numerose incisioni e miniature che la ritraggono nel periodo.

Il dipinto proviene dall'educatorio "Duchessa Isabella" di Torino, dove era erroneamente considerato un ritratto di Isabella di Baviera.

Maria Teresa d'Asburgo-Lorena fu grande e generosa protettrice della "Casa del Soccorso", l'istituzione benefica della Compagnia di San Paolo per l'assistenza alle fanciulle, trasformata in seguito in educatorio "Duchessa Isabella". Figlia di Ferdinando III d'Asburgo-Lorena, granduca di Toscana, e di Luisa Amalia Borbone Napoli, nacque a Vienna nel 1801, nel 1817 sposò Carlo Alberto principe di Carignano e alla morte di Carlo Felice (1831) divenne regina. Fornita di solida cultura, amante delle arti, fu protettrice di numerosi istituti femminili e munifica per opere di carità e beneficenza. Visse appartata e discreta, non occupandosi di politica. Morì nel 1855.

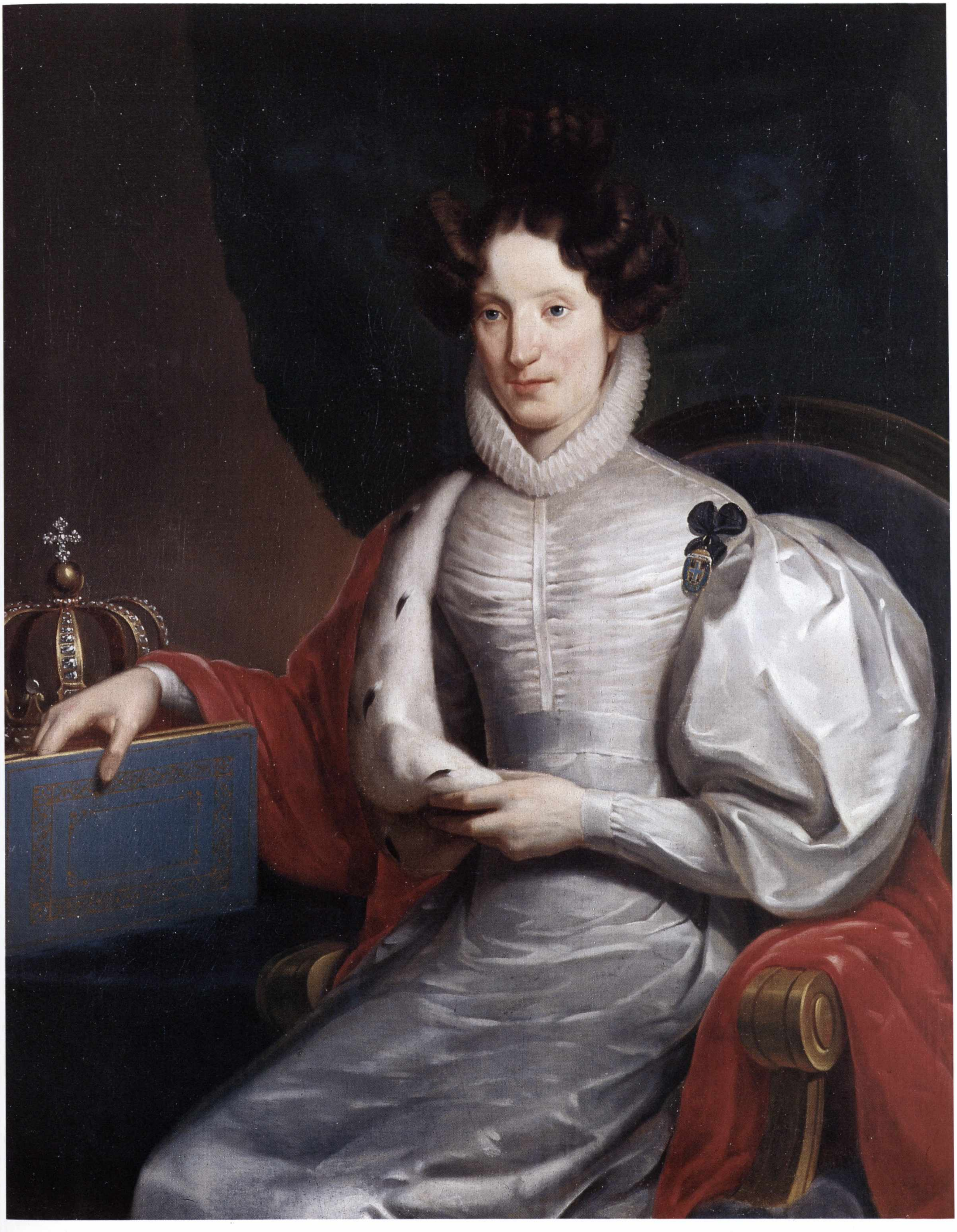
Sia per la raffigurazione della regale corona, sia per via dell'abbigliamento, il quadro è databile fra 1831 e 1835. La regina non è infatti più giovane, sul viso malinconico e assorto traspaiono le delusioni matrimoniali e gli effetti delle turbinose vicissitudini politiche, che la obbligarono dopo il 1821 alla lunga lontananza da Torino nel castello di Racconigi.

Il quadro è attribuibile per stretta consonanza stilistica al pittore Pietro Ayres, assai attivo per i Savoia soprattutto nel Palazzo Reale di Torino. L'artista, tra i maggiori romantici italiani, è figura purtroppo ancor oggi poco studiata; solitamente è menzionata la sua permanenza in Russia, in qualità di ritrattista presso lo zar Alessandro I e, in seguito, a Varsavia, alle dipendenze del conte Stanislao Kostka Potocki. Tornato a Torino all'inizio degli anni venti dell'Ottocento, si specializzò nella realizzazione di magnifici ritratti della nobiltà locale, di soggetti sacri e mitologici, di cicli decorativi.

Il dipinto stilisticamente può essere agevolmente accostato sia a quello raffigurante una nobile famiglia non identificata di collezione privata torinese, del 1828-29, che a quello, celeberrimo, della famiglia Ferrero della Marmora dell'omonimo palazzo di Biella. In essi, infatti, vi è identica, magistrale trattazione delle stoffe seriche, identica penetrazione psicologica, identici costumi. Il gusto di Ayres nel ritratto si avvicina alla coeva pittura romantica francese, con la quale il colto e aggiornato artista presenta molti punti di contatto: palpabili i riferimenti a opere di Paulin Guérin, come il ritratto della duchessa di Berry (1820 circa) conservato a Versailles, alla pittura di Antoine-Jean Gros, da cui trae la nitidezza e l'eleganza squisita dei particolari, e ancora alla meditazione dell'opera di Ingres e dei ritratti imperiali di Robert Lefebre.

Bibliografia

A. Cifani, F. Monetti, *Il Palazzo dell'Istituto Bancario San Paolo di Torino e le sue collezioni d'arte*, Torino 1997, p. 35; A. Cifani, F. Monetti, *Tesori d'arte a Moretta*, Savigliano 1998, *ad indicem*.



Carlo Bossoli

(1815-1884)

Veduta di Princes Street a Edimburgo

1850
Tempera su carta, cm 73 × 59
Provenienza: acquisto sul mercato antiquario
Inv. 635

Il dipinto raffigura la via principale di Edimburgo, la Princes Street. A destra imponenti edifici si affacciano sulla strada, mentre nello sfondo spicca il maestoso monumento a Walter Scott, realizzato da George Miekle Kemp in stile neogotico, con alti pinnacoli e svettanti guglie, che racchiude la statua dello scrittore scolpita da J. Steell.

Lavoro di grande effetto scenografico, il quadro fu esposto alla Promotrice delle Belle Arti di Torino nel 1851 con il titolo *Monumento di Gualtiero Scott nella strada dei Principi di Edimburgo*; da ultimo è stato alla Mostra "Le Banche e l'Arte" tenutasi a Roma nel 1985-86.

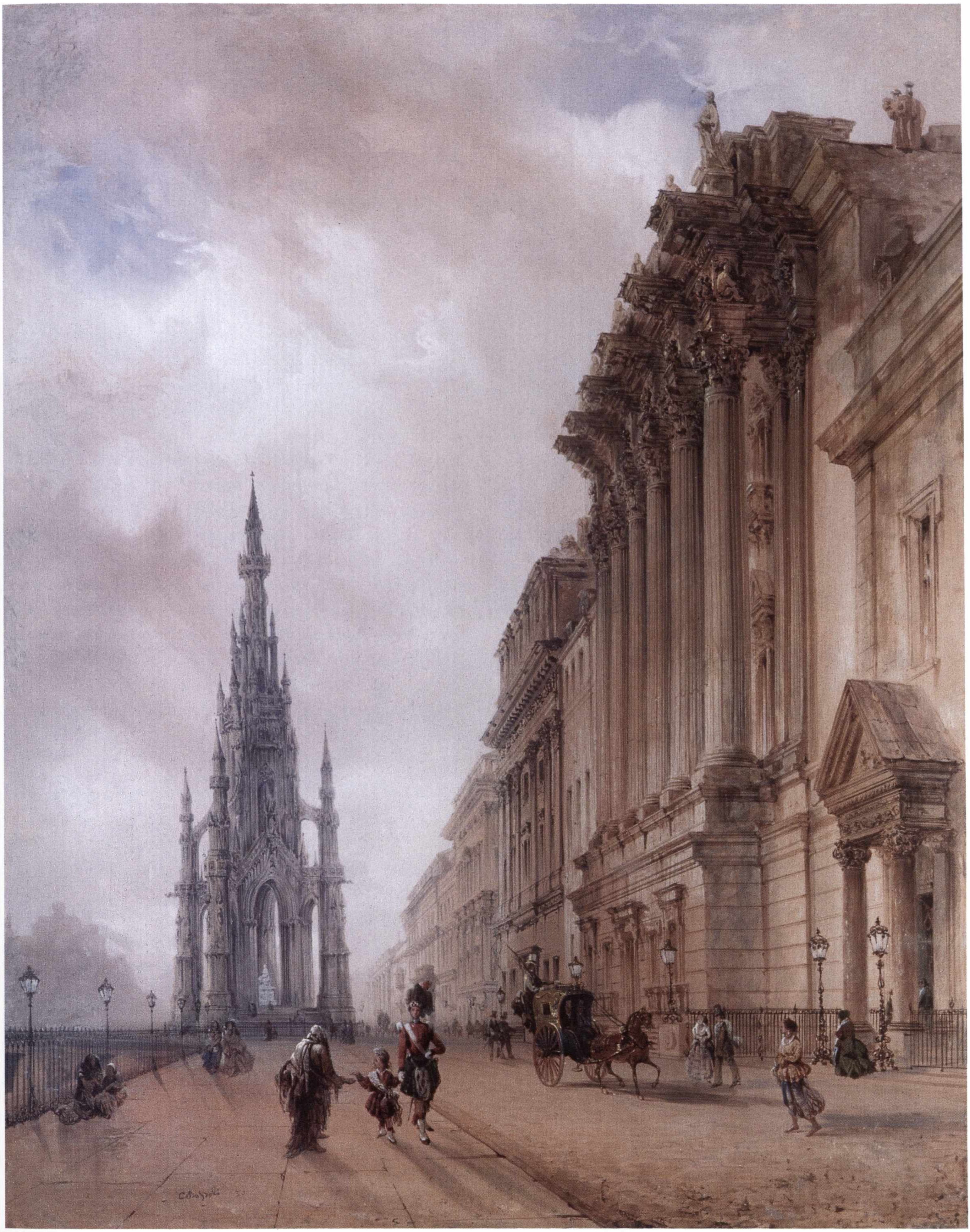
Opera maggiore dello straordinario artista ticinese, curioso *globetrotter* e autentico vedutista-reporter del suo tempo, che dipinse con pari interesse e partecipazione vedute esotiche, sequenze di episodi della seconda guerra di indipendenza e della nascita del sistema ferroviario in Italia, la scena coglie in pieno l'atmosfera romantica della città scozzese. Bossoli elabora con pennellata sottile e rapida, sia la strada, che le persone. Indaga con occhio di giornalista la guardia e il bambino, connotati come vivaci macchie coloristiche anche se descritti con cura nei dettagli del loro abbigliamento; e così pure indaga l'aspetto pittoresco e curioso dell'ambiente. Abilissimo prospettico, in questa scena – ma più in generale in tutta la sua arte – abbina perizia topografica encomiabile a spiccato senso della bellezza, dell'armonia e del sentimento romantico, il tutto calato in una lettura e interpretazione di grande comunicativa, con occhio attento all'effetto sul fruitore: "*à sa majesté, le public*", secondo la celebre affermazione del grande regista René Clair. La tempera è firmata e datata 1850 in basso a sinistra e costituisce una delle prime rappresentazioni del monumento, completato nel 1846.

Bossoli, continuamente in viaggio per l'Europa, usava produrre gran copia di schizzi dal vero, molto accurati e forniti di annotazioni e appunti: anche per questa veduta esiste un disegno preparatorio.

Le opere di Bossoli raggiunsero, quando ancora il pittore era vivente, fama vastissima e furono ricercate da collezionisti di tutta Europa. L'Istituto possiede un'altra tempera del pittore, una marina che rappresenta il pittoresco borgo costiero di Cogoleto (Genova), firmata e datata.

Bibliografia

A. Peyrot, *Carlo Bossoli*, Torino 1974, con bibliografia; *Le Banche e l'Arte*, catalogo della mostra, Roma 1985-86, pp. 38-39, n. 66; A. Cifani, F. Monetti, *Il Palazzo dell'Istituto Bancario San Paolo di Torino e le sue collezioni d'arte*, Torino 1997, p. 34.



Jacques-Henry Juillerat

(1777-1860)

Due vedute del castello di Moncalieri

1850
Entrambi: acquerello su carta, cm 52 × 74
Provenienza: acquisto sul mercato antiquario
Inv. 471, 472

Rari e luminosi acquerelli di due vedute del castello di Moncalieri visto dal Po. Nella prima (472) il castello si staglia nel sole, tra folta vegetazione, con il paese un po' defilato e avvolto nell'ombra violetta; ai piedi, il fiume Po, sul quale spiccano i resti di un ponte crollato. L'acquerello è firmato e datato 1850 sulla sinistra in basso.

Nella seconda scena (471) il castello è visto di lontano, sempre però dal punto di vista delle sponde del Po; il fiume è attraversato dal ponte, mentre in primo piano si notano pastori e viandanti con armenti. Anche questo acquerello è firmato e datato 1850.

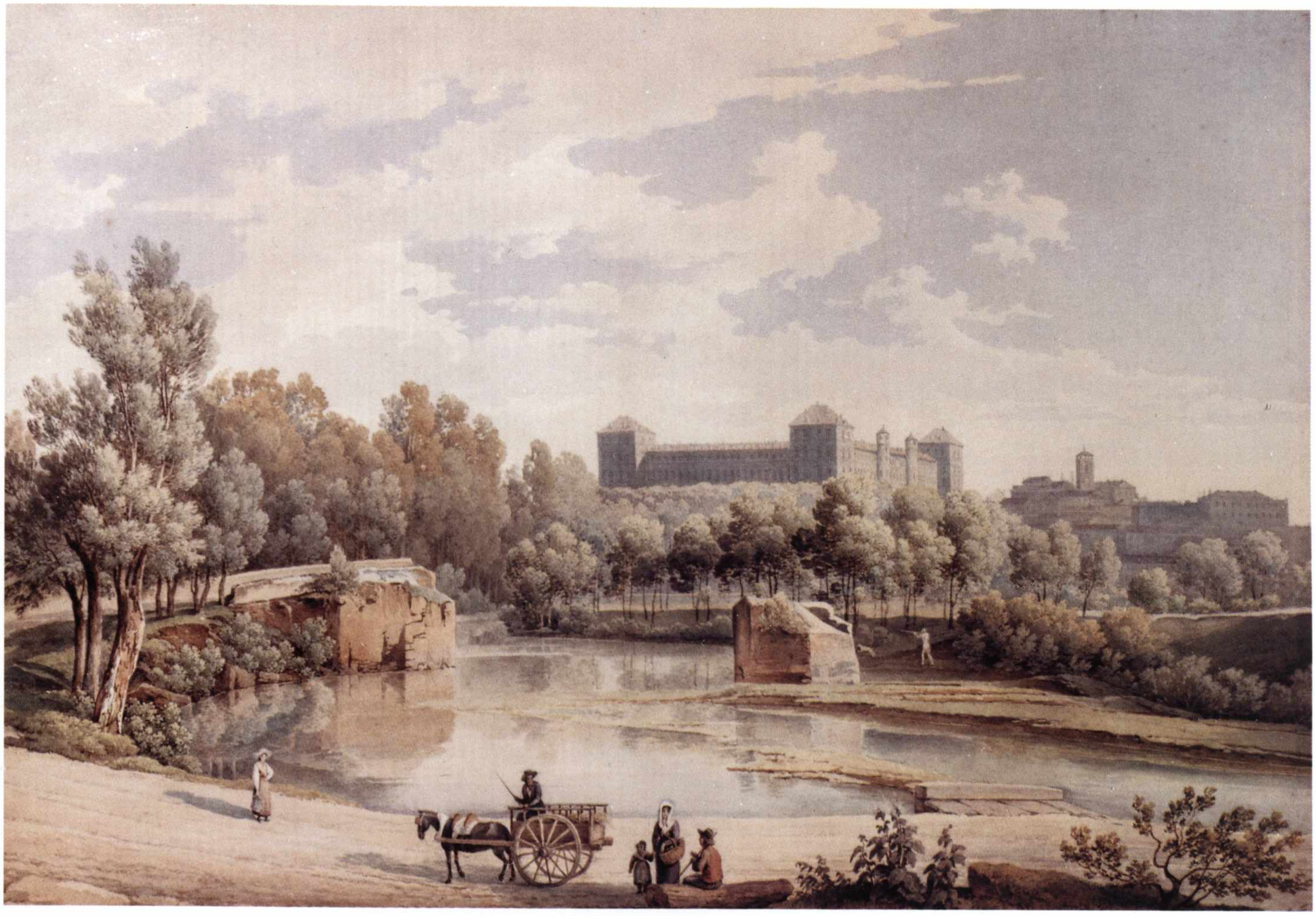
I due acquerelli rientrano nella produzione di opere realizzate dall'artista durante soggiorni piemontesi, avvenuti in più riprese a partire dagli anni trenta dell'Ottocento. La seconda veduta, con tutta probabilità, è da identificare con quella esposta alla Promotrice di Belle Arti di Torino nel 1850, n. 772, con il titolo *Veduta dei colli di Torino con il ponte di ferro*.

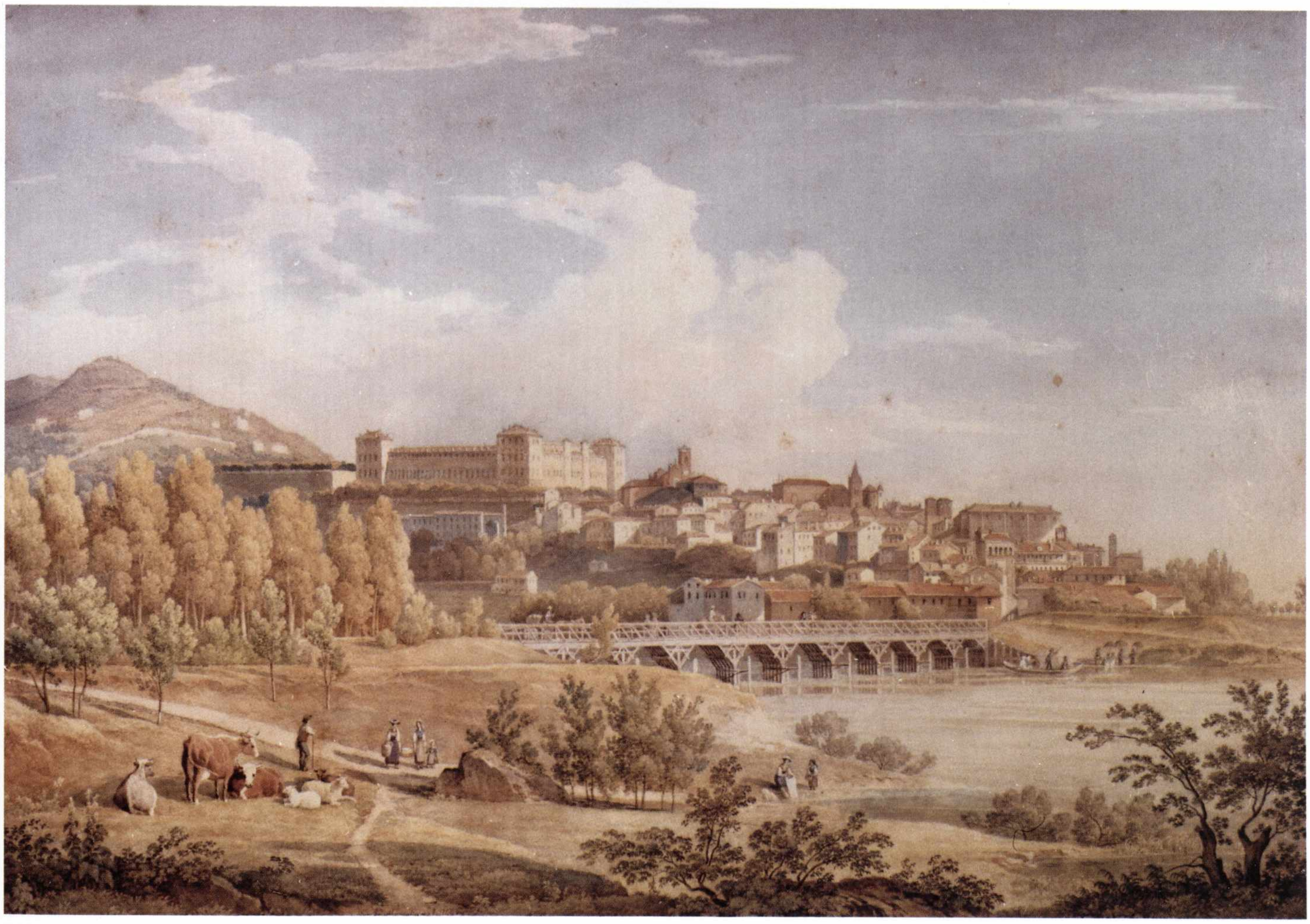
Juillerat incontrò a Torino notevole successo e i suoi acquerelli, curati e chiari, furono collezionati sia dal re Carlo Alberto, sia da aristocratici intenditori come il marchese di Breme, il marchese di Barolo e soprattutto Giovanni Battista De Gubernatis, intellettuale e artista, che del pittore fu anche amico e lo introdusse nel vivace ambiente culturale torinese del tempo. Durante gli anni quaranta dell'Ottocento Juillerat viaggiò a lungo nell'Italia centrale, rientrò a Torino fra 1848 e 1855 e in seguito tornò stabilmente a Berna.

Il genere della veduta paesistica era particolarmente gradito all'ambiente torinese della prima metà dell'Ottocento e a Torino, in stretti rapporti con la Svizzera, Juillerat trovò un clima notevolmente favorevole per l'accoglienza delle sue opere; lo stile e la trasparente qualità dei suoi acquerelli ebbero influsso diretto su autori torinesi come Enrico Gonin e lo stesso De Gubernatis.

L'interpretazione della natura dell'artista svizzero, innestata su base realistica, è sempre attraente, rassicurante e di tono idilliaco, fortuitamente attraversata da moderati trasalimenti romantici. La chiarità generale e la nitidezza del disegno rimandano ancora alla tradizione tardo-settecentesca dei vedutisti tedeschi.

BIBLIOGRAFIA
A. CIFANI, F. MONETTI, *Il Palazzo dell'Istituto Bancario San Paolo di Torino e le sue collezioni d'arte*, Torino 1997, p. 35.





Giuseppe Palizzi

(1812-1888)

Bozzetto per "La Traite des veaux dans la Vallée de la Toque, Normandie"

1859
Olio su tela, cm 67 × 147
Provenienza: acquisizione da fusione con l'IMI
Inv. 12411

Bozzetto, piuttosto rifinito, del celebre dipinto di Giuseppe Palizzi, intitolato *La Traite des veaux dans la Vallée de la Toque, Normandie*, firmato e datato "*Parigi 1859*" e oggi al Museo di Belle Arti di Rouen. Esposto al Salon di Parigi del 1859, il quadro di Rouen fu assai ammirato per l'abilità e la sapienza della composizione; il suo successo fu coronato dal conferimento al Palizzi della Legion d'Onore.

Nel 1955 il bozzetto era nella collezione di Paolo Stramezzi a Crema; entrò successivamente nelle collezioni dell'IMI a una data imprecisata. La tela era stata precedentemente esposta a Milano nel 1942 nell'ambito di una mostra della Galleria dell'Esame e poi ancora a Roma nel 1953 in occasione della mostra sull'arte e la vita nel mezzogiorno d'Italia.

Il tema delle transumanze di bestiami, sia interpretato come ritorno o avvìo a una fiera, che come vero e proprio movimento di grandi masse, è uno dei prediletti dal pittore, che lo reiterò più volte, spesso nell'ambito di opere di vasto respiro e di tono quasi epico.

Quando Palizzi dipinse l'opera (1859) era in un periodo di particolare felicità pittorica. Uscito ormai dall'influsso della scuola di Barbizon, si era affermato in Francia come autentico rappresentante della pittura napoletana, che durante la sua permanenza a Parigi aveva contribuito a rinnovare profondamente. Le sue doti pittoriche e la sua natura indipendente avevano infatti conquistato vigoroso senso del chiaroscuro, dominio dello spazio, intensa plasticità delle forme: tipiche componenti della sua poetica, ammirate dai critici fin dal tempo in cui cominciò a esporre ai Salon di Parigi, nel 1845.

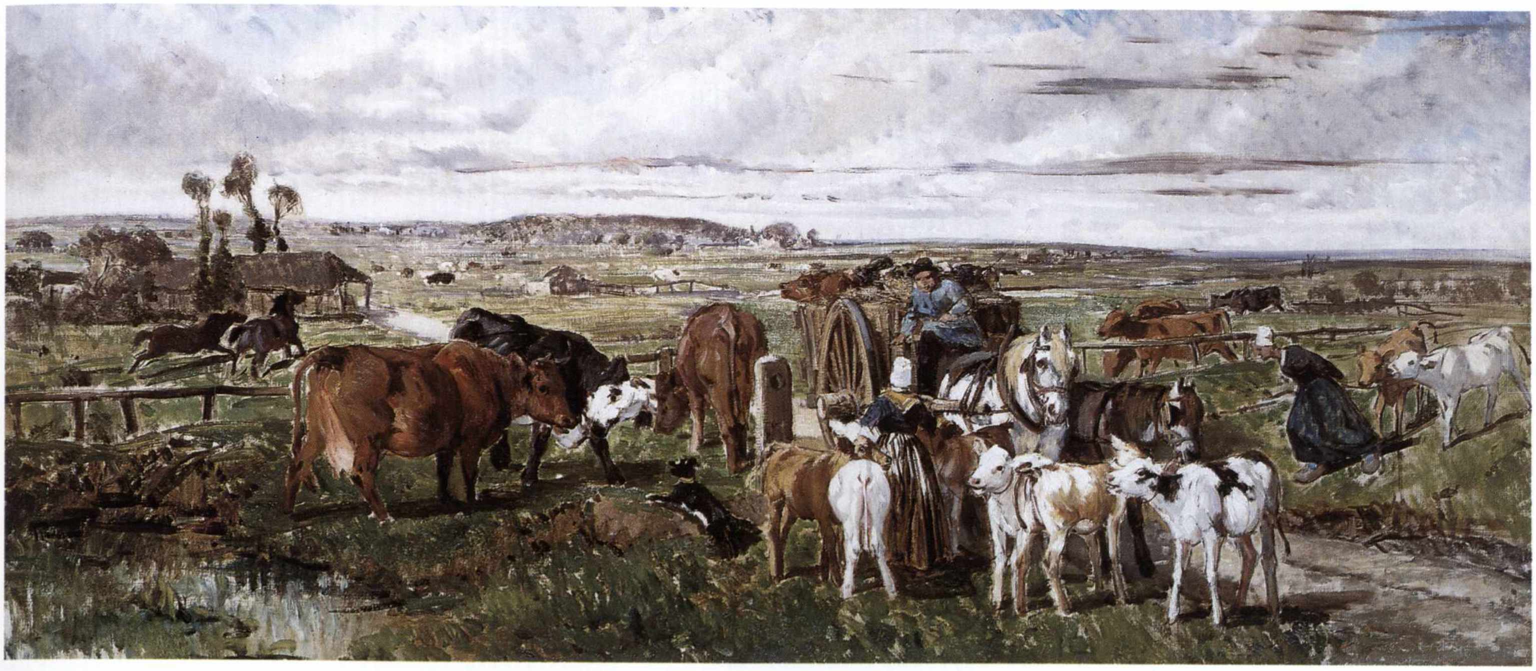
Nella tela è specialmente evidente la scelta – caratteristica della pittura del Palizzi alla fine degli anni cinquanta dell'Ottocento – di gamme perlacee e trasparenti mescolate a colori freddi. La scena si carica, inoltre, di solennità e di vastità di respiro degne di più complesse scene storiche: un fatto che avvicina Palizzi a certe pressoché coeve grandi composizioni di Courbet.

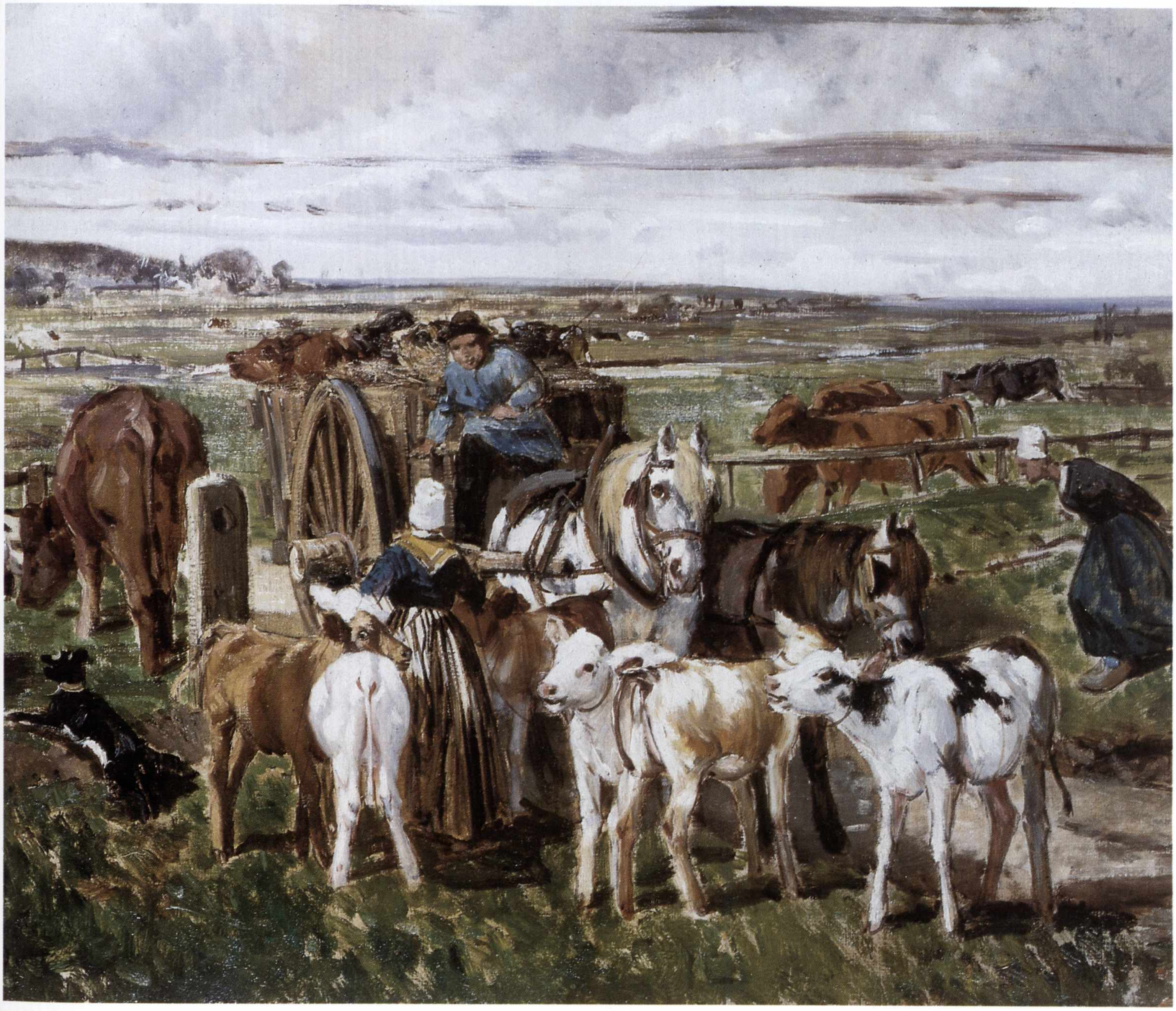
La Mezzetti, che al bozzetto ha dedicato un vasto e articolato commento, lo ha definito carico di "*morbida tenera sensibilità romantica che certo si avvantaggia delle coeve ricerche di Daubigny e prelude a quelle di Chintreuil*", pervaso da "*luminosità da acquario filtrata da nuvole basse e diffusa tra vapori di pioggie recenti*"; in esso si riscontra ancora forte l'eco dell'antico insegnamento ricevuto a Napoli da parte del grande pittore flandro-napoletano Antoon Sminck Pitloo e si realizza la felice fusione fra sensibilità cromatico-atmosferica di forte componente romantica e più aperto e diretto incontro con il vero. L'influsso della pittura francese non vela, inoltre, la visione genuina del paesaggio, il gusto di Palizzi per le aperture d'orizzonte e la tendenza all'idillio che era caratteristica della scuola di Posillipo.

Opera capitale nel percorso dell'artista, il dipinto, del quale l'Istituto possiede il presente bozzetto, ne segna l'apice della carriera. In seguito Giuseppe Palizzi ripiegherà progressivamente sulle esigenze del mercato, replicando le proprie tele di maggior successo, pur con eccezioni in cui manifesterà ancora freschezza pittorica arricchita da vena preimpressionista.

BIBLIOGRAFIA

A. MEZZETTI, *Contributi alla pittura italiana dell'800. Giuseppe Palizzi*, I-II, in "Bollettino d'Arte", XL, serie IV, 1955, luglio-settembre, ottobre-novembre, pp. 244-258, 334-345.





Mosè Bianchi

(1840-1904)

La chiesa di Santa Maria degli Angeli a Monza con l'uscita del viatico

1859-60
Olio su tela, cm 45 × 55
Provenienza: acquisizione da fusione con il Banco Lariano
Inv. 10065

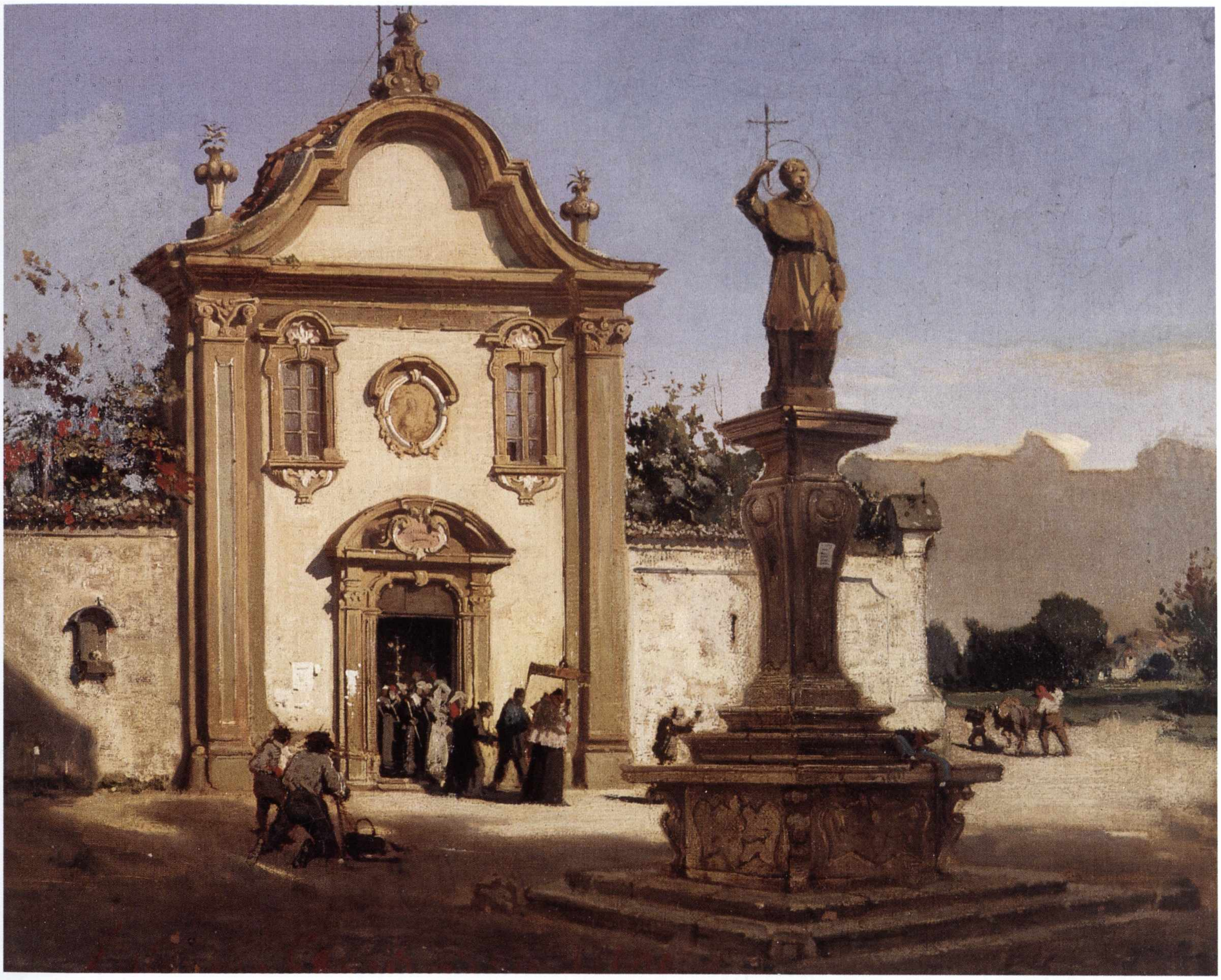
Veduta dell'antica chiesa di Santa Maria degli Angeli di Monza, con una colonna-monumento recante al sommo l'effigie di san Carlo Borromeo. La facciata, di un composto barocchetto lombardo, è illuminata da vivido sole; dal portale esce una piccola processione con il sacerdote che porta il viatico. La tela è lavoro inedito dell'illustre pittore lombardo Mosè Bianchi. Reca sul retro la seguente scritta: "*Da attaccarsi a tergo di ogni opera - Mostra Commemorativa di Mosè Bianchi villa Reale di Monza, Maggio-Ottobre 1924. Opera di proprietà del signor Arturo Giacarù abitante a Milano Via Annunciata n. 10 - n. 102 di inventario della mostra*". Il confronto con il catalogo dell'importante retrospettiva monzese sul pittore ha consentito di verificare che effettivamente il quadro fu esposto con la seguente didascalia: "*Sala I. Gl'inizî.* [...] *2. L'antica chiesa degli Angeli a Monza. - Tela ad olio 42 x 55. Appartiene al signor Arturo Giacarù di Milano*". Del dipinto si perdono in seguito le tracce. Durante la prima metà del Novecento finisce nella collezione Alloni di Como, nel 1968 viene acquistato dal Banco Lariano di Como, e infine perviene per fusione bancaria alle collezioni dell'Istituto.

Il quadro del Bianchi, che appartiene al periodo degli esordi, si presenta come opera di particolare interesse. Il pittore fra 1858 e 1859 è allievo a Brera (Milano) della Scuola di Prospettiva diretta da Luigi Bisi e fornisce saggi che hanno come soggetti vedute di chiese milanesi o perfino della cattedrale di Strasburgo. Nel 1859 presenta a fine anno, per i saggi finali della Scuola di Prospettiva, due studi dal vero: *Un braccio laterale della chiesa di San Giovanni a Monza*, realizzato all'acquerello, e un olio con la *Veduta di un piccolo atrio presso Santa Maria in Strada a Monza*. L'interesse per la raffigurazione di edifici antichi permane anche nel 1860, quando Bianchi vince due premi della Scuola di Prospettiva; in seguito il pittore passerà ad altri soggetti: ritratti e scene storiche, religiose o di genere.

La chiesa di Santa Maria degli Angeli si inserisce in modo lineare nel gruppo degli studi su chiese di Monza documentati nel 1859: l'artista allora, per quanto giovanissimo, dipingeva già con scaltrezza cromatica e luministica notevole e con freschezza di tocco. Poche sono le opere rimaste dell'epoca, ma il confronto con l'*Alabardiere del duomo* del 1860 circa, e con le due scene di *Vita rustica* anch'esse del 1860 circa, pubblicate nella recente monografia, appare veramente coerente.

Nell'opera, forse il capolavoro giovanile del Bianchi, si avverte un gusto per il bozzetto caratterizzato da chiaroscuro netto: evidente l'influsso del Bisi, suo maestro, nella descrizione dell'architettura attenta e curata, ma non scevra da tocchi di cronaca e di pittura di genere, come testimonia la scena del viatico che si avvia dalla chiesa. Sapiente è il taglio della composizione, di ottimo effetto scenografico, con il primo piano in ombra e tutta la luce raccolta sulla facciata dell'edificio. Opera schiettamente romantica, la tela del giovane Bianchi si presenta perfettamente allineata alle coeve tendenze paesaggistiche, alla particolare morbidezza d'atmosfera della pittura lombarda intorno al 1860 e alla ricerca dell'intonazione antiretorica del verismo.

BIBLIOGRAFIA
Catalogo della mostra commemorativa di Mosè Bianchi, prefazione e note di G. MARANGONI, Bergamo 1924.



Gerolamo Induno

(1825-1890)

La partenza del garibaldino

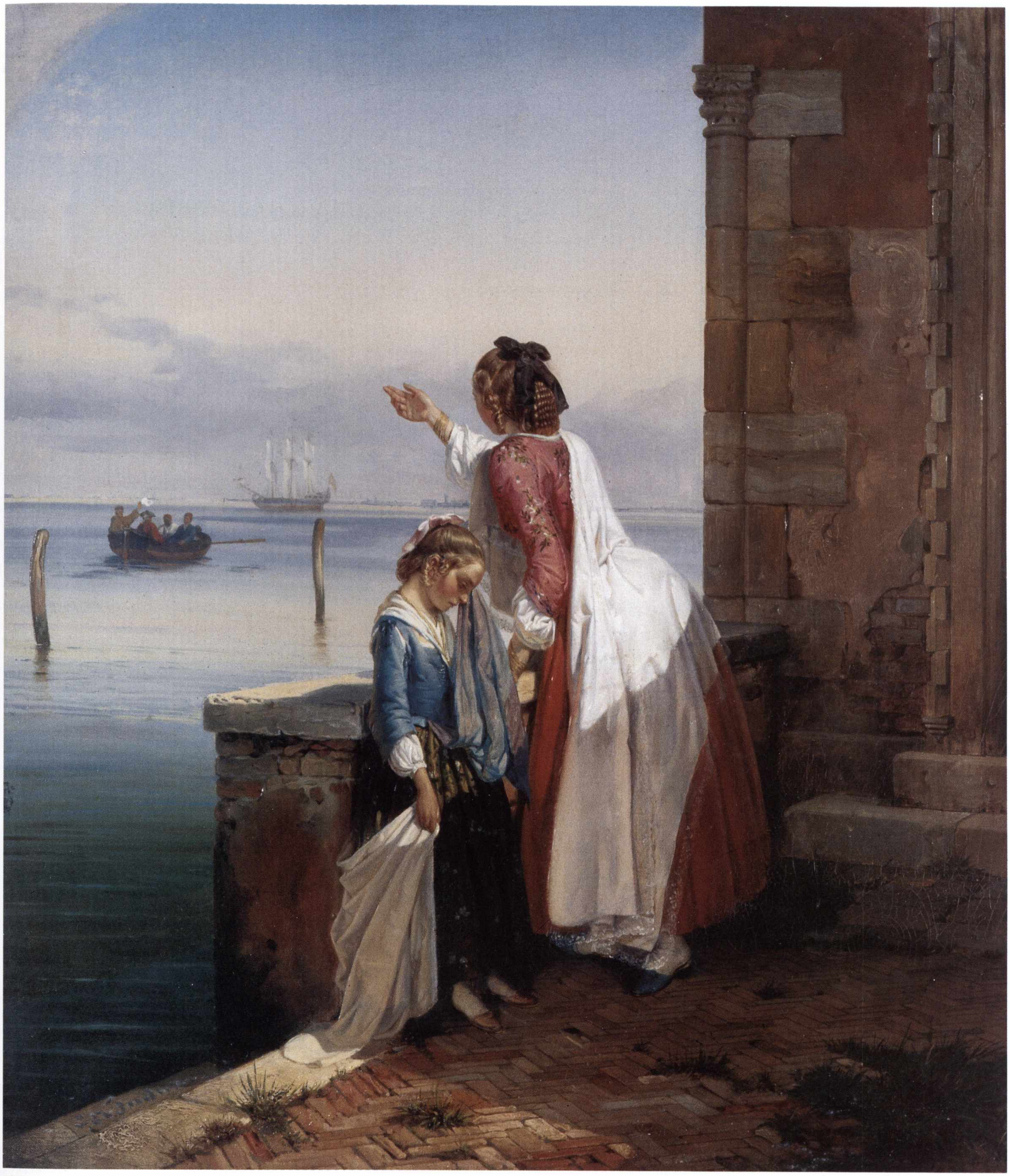
1865-70
Olio su tela, cm 55 × 49
Provenienza: acquisizione da fusione con il Banco Lariano
Inv. 10057

Secondo stretta osservanza dei canoni romantici, una giovane donna – le è vicina una bambina piangente – saluta l'equipaggio, tra cui si distingue un giovane in camicia rossa da garibaldino, di una piccola imbarcazione appena salpata. Entrambe hanno capelli raccolti e indossano abiti che il pittore compiaciuto descrive impeccabilmente. L'ambientazione marina vuole con probabilità evocare memorabili partenze garibaldine. La tela è firmata in basso a sinistra lungo lo scalino (*"Ger. Induno"*).

Gerolamo Induno, fratello di Domenico (cfr. pp. 242-243), fu famoso autore di scene di genere e storiche; fervido patriota risorgimentale, partecipò alle campagne militari dal 1848 fino alla guerra di Crimea e dalle vissute esperienze trasse infiniti spunti per i suoi quadri. Fra i ricorrenti soggetti legati alle guerre di indipendenza e all'epopea garibaldina, ricordiamo la celebre *Sentinella garibaldina* della Galleria d'Arte Moderna di Novara. Per questi dipinti il pittore divenne famoso e le sue opere furono molto ricercate da collezionisti e mercanti che apprezzavano la resa aneddotica del genere e la minuziosa vivacità con cui sapeva descrivere cose e persone.

Nel quadro emergono in modo spiccato i motivi artistici peculiari dell'autore: stesura sfumata e stemperata del colore, cromìa chiara, vicina al pastello, e disegno fermo delle cose; è palpabile inoltre la sicura e robusta vena sentimentale che permea il soggetto e che fa presupporre per l'opera una datazione intorno al 1865-70, quando l'artista, rientrato stabilmente a Milano, dipinge numerosi quadri di simile qualità. Anche la tecnica è quella tipica degli anni settanta: realistica, accurata, antitetica a quella dei coevi scapigliati lombardi. Opera del pieno "meriggio romantico" italiano, *La partenza del garibaldino* viene trattata da Induno come soggetto di genere e realizzata con la "cantabilità" d'una canzone risorgimentale. L'addio alla giovane donna e alla bambina (fidanzata e sorellina? moglie e figlioletta?) è reso con trepida, vissuta partecipazione e con notevoli doti di narratore.

Bibliografia
Inedito.



Giuseppe De Nittis

(1846-1884)

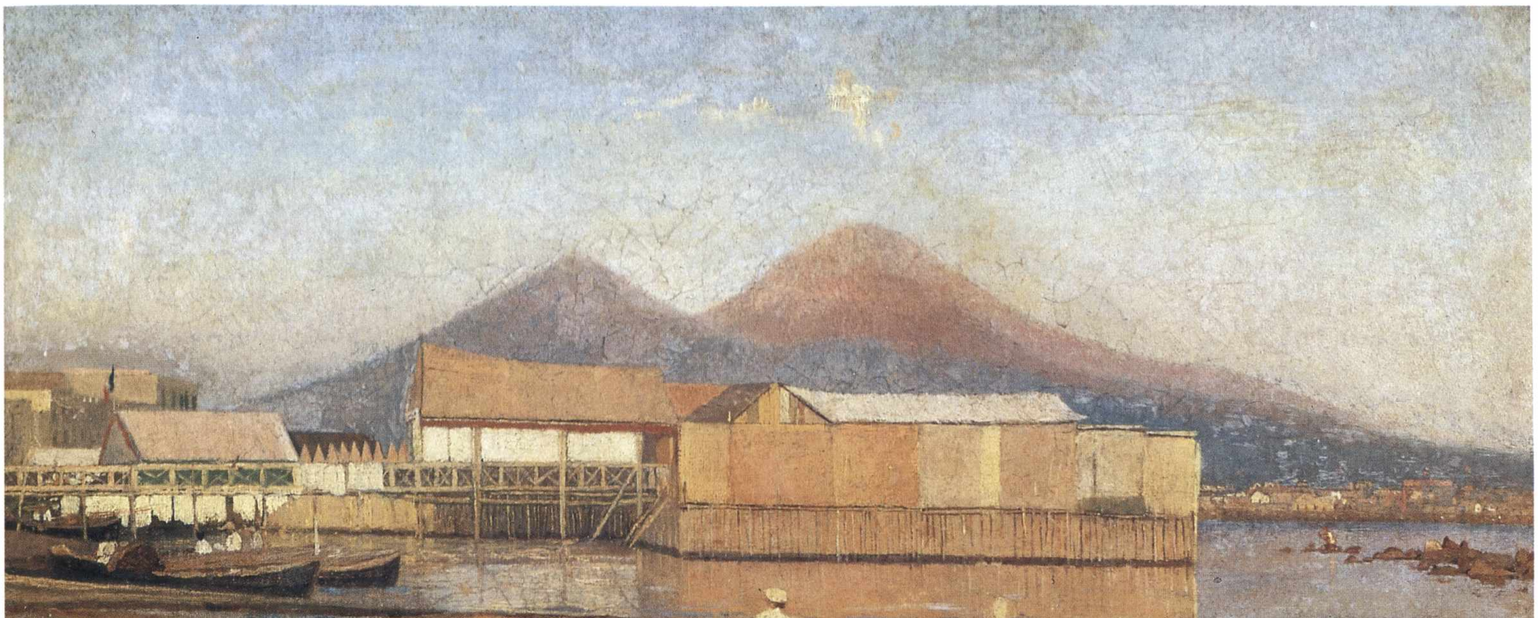
Paesaggio napoletano

1870 circa
Olio su tavola, cm 25 × 42
Provenienza: acquisizione da fusione con l'IMI
Inv. 12357

Costante nell'opera di De Nittis è la pittura di paesaggio, che trova inizio nelle piccole tavolette dedicate a studi di nubi, di fiumi e di mare, di vedute del Vesuvio, tutte eseguite scrupolosamente dal vero o *en plein air*, durante il primo periodo napoletano-pugliese. In quegli anni De Nittis formò anche, insieme con Marco De Gregorio, Federico Rossano e Adriano Cecioni, che godeva del pensionato artistico fiorentino, la Scuola di Resina, una libera unione di pittori i cui obiettivi furono "*recuperare, su basi di rigoroso rispetto del vero, i valori della veduta nella sua essenzialità quotidiana, dispogliata da ogni sovrastruttura colta, letteraria o turistica che fosse*" (R. Causa). Uno dei punti salienti degli anni napoletani e pugliesi è senza dubbio la ricca serie di studi, che realizza per un intero anno, fra 1871 e 1872, alle pendici e sull'orlo del Vesuvio, senza mancare di dipingere vedute di Napoli, Portici, Ischia e Capri. I quadri di questo tempo sono rivisitazioni di un tema giovanile con occhio nuovo, esercitandosi con l'arte francese coeva, da Corot agli Impressionisti. In tale ottica, ma con oscillazioni e inclinazioni ancora derivanti dalla Scuola di Resina, si situa anche la poco nota tavoletta con il paesaggio napoletano e la veduta del Vesuvio di proprietà dell'Istituto. Stilisticamente l'opera, minore nell'attività del grande artista, sulla quale saranno necessari ulteriori approfondimenti critici e storici che ne possano meglio definire il percorso, è da sistemare accanto al *Vesuvio*, pubblicato dal Piceni come presente nella collezione Dieterle a Parigi, e alla *Marinetta* di collezione privata milanese, datati tutti verso il 1870. Vi compaiono infatti una serie di caratteristiche tipiche della sua produzione giovanile: finezza della visione, padronanza tecnica, felicità espressiva. Dall'influsso su di lui esercitato dalla Scuola di Resina deriva invece la nitidezza della visione, la luce intensa e limpida che pervade il cielo e la conduzione del paesaggio e del pelo dell'acqua a piani orizzontali.

La tavoletta fu acquistata nel 1964 presso la galleria "Selection" antiquariato di Roma.

BIBLIOGRAFIA
Inedito.



Domenico Induno

(1815-1878)

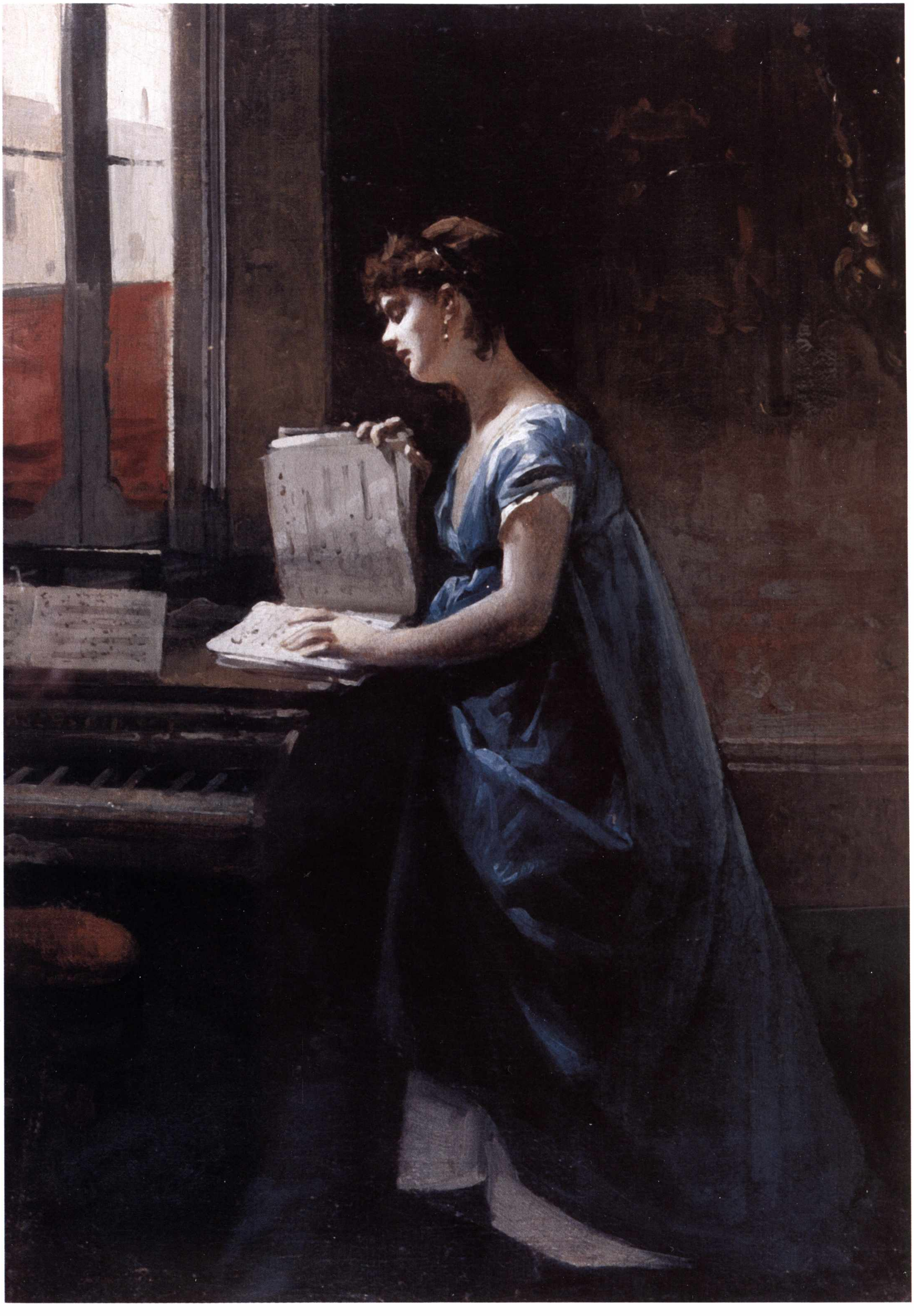
La lettrice di musica

1870 circa
Olio su tela, cm 34 × 25
Provenienza: acquisizione da fusione con il Banco Lariano
Inv. 10070

Nell'interno, fortemente illuminato dalla luce proveniente dalla finestra, risalta la figura di una giovane donna, in ricchi abiti neoclassici di vivo colore cilestre, intenta a sfogliare album musicali. L'opera è firmata in basso a sinistra. Il soggetto è consueto alla poetica di Domenico Induno durante gli anni della maturità; il pittore ne ha fornito molte versioni: la stessa modella, dall'inconfondibile profilo, ricorre in altre sue opere. La tela appare molto prossima stilisticamente alla *Donna allo specchio*, dedicata a Mosè Bianchi e pubblicata dalla Bietoletti nella monografia di Induno con datazione intorno al 1871. Sono presenti anche rapporti piuttosto stretti con le tele raffiguranti un *Interno domestico* e la *Lettrice*, datata fra 1860 e 1863, ma anche con la *Donna alla toilette* passata sul mercato milanese verso il 1982.

Induno dipinse spesso figure femminili assorte in attività gentili e quiete come la lettura o il canto, o intente a specchiarsi; tutte furono trattate con un "*sentimento affettuoso, ma disincantato*" e con sagace introspezione psicologica e sottile ironia. Il pittore, che amava il genere del bozzetto, nella tela indaga con attenzione il contrasto tonale determinato dalla luce che irrompe dalla finestra e la circostante oscurità dell'interno domestico, contrasto che pone in specifico risalto la svelta figurina della fanciulla. Di gusto romantico-verista, appartiene alla fase più matura della sua attività, quando, dopo essere transitato dalle scene storiche di soggetto risorgimentale a una pittura più borghese, Induno si rivolse a temi quotidiani, dipinti con abili malizie pittoriche e virtuosismi luministici quasi fiamminghi. A partire dagli anni sessanta dell'Ottocento inoltre l'artista si avvicinò all'esperienza macchiaiola, cogliendovi soprattutto la dimensione domestica del racconto degli affetti. L'opera presenta effettivamente caratteristiche stilistiche perfettamente corrispondenti a questa fase di attività del pittore e va pertanto collocata verso il 1870.

BIBLIOGRAFIA
A. CIFANI, F. MONETTI, *Il Palazzo dell'Istituto Bancario San Paolo di Torino e le sue collezioni d'arte*, Torino 1997, p. 36.



Antonio Mancini

(1852-1930)

Lo studente povero, ovvero *L'ispirazione del poeta*

1874
Olio su tela, cm 184 × 118
Provenienza: acquisto sul mercato antiquario
Inv. 11337

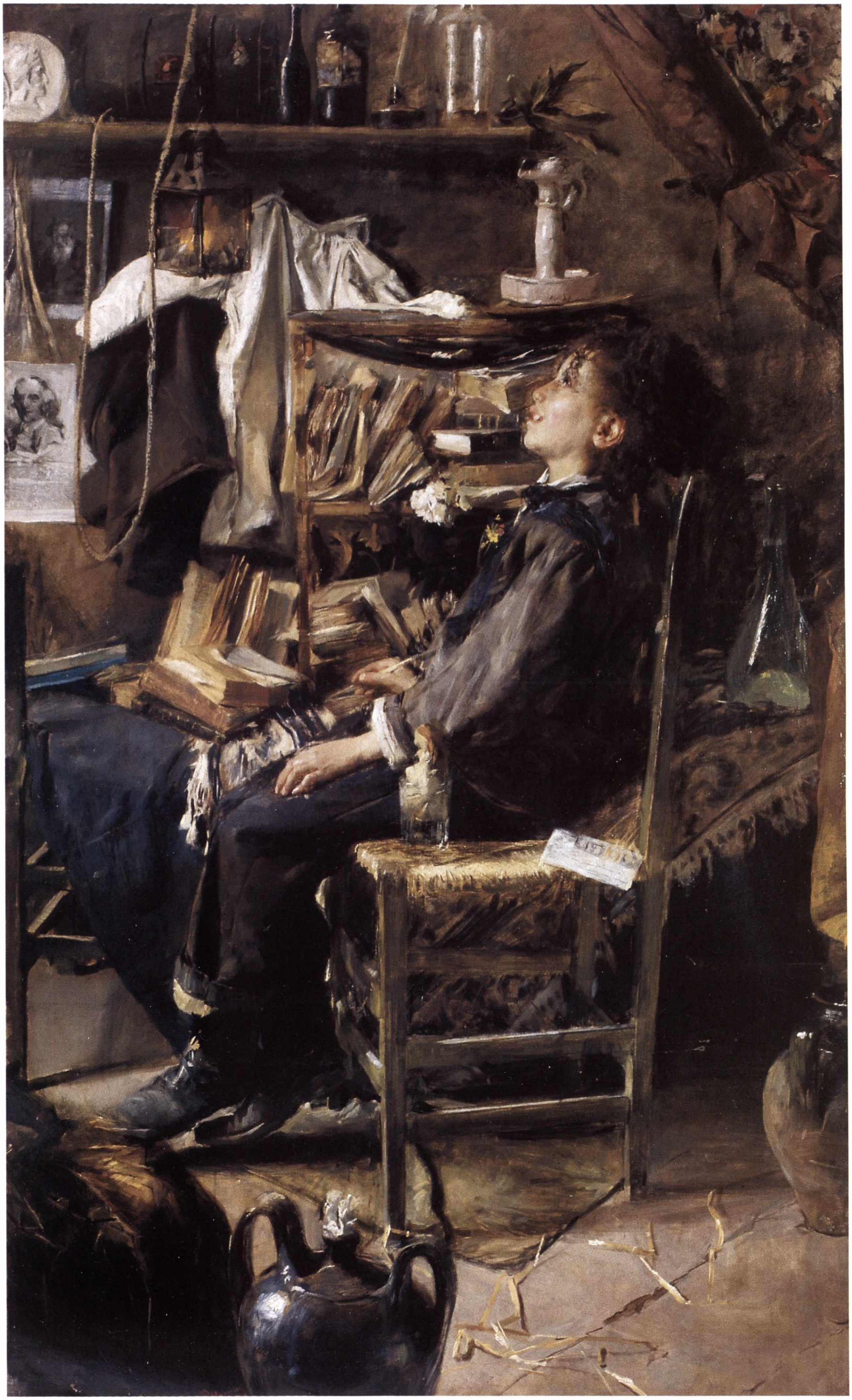
L'opera vuole sunteggiare la vita *bohémien*: libri affastellati, bottiglie, candele, stampe, un medaglione col profilo di Dante e numerosi altri oggetti; è firmata e datata in basso a sinistra: "*A Mancini Napoli 74*". Titolata dallo stesso Mancini *Lo studente povero* e in seguito ribattezzata *L'ispirazione del poeta*, è lavoro della giovinezza dell'allora ventiduenne artista, maestro precocemente riconosciuto, e nasce all'interno di un periodo di grande felicità pittorica. L'occasione alla base della genesi del quadro fu la lettera ricevuta da Mancini dal mecenate francese Cahen, che gli inviava 400 franchi con la proposta di recarsi a Parigi: un sogno a lungo accarezzato dal pittore e che si rivelò poi particolarmente importante per la sua biografia e per la sua arte. Il giovinetto potrebbe dunque essere lo stesso Mancini, in una sorta di raffigurazione traslata, rappresentato nell'atto di sognare un avvenire di gloria e di arte: un sogno che oggi si vela di malinconia per chi lo voglia leggere alla luce delle vicende seguenti della travagliata anche se lunga vita del pittore, funestata e insidiata dalla malattia mentale.

Nell'opera il vigore espressivo del Mancini si affida tanto a una grande maestria nella descrizione minuziosa degli innumerevoli dettagli, quanto a un sapiente utilizzo della luce che pervade gli elementi come una folgorazione soprannaturale. Mancini, ancora giovanissimo, aveva rivelato straordinarie doti pittoriche e fin dalla tela dello *Scugnizzo*, datata 1868 e realizzata quando era appena sedicenne, aveva amato rappresentare fanciulli alle soglie dell'adolescenza; in questi lavori giovanili, eseguiti per la maggior parte nel misero studio di vicolo di San Gregorio Armeno, affiora un evidente autobiografismo, confermato poi dai più tardi ricordi del pittore. In questo dipinto, come negli altri del periodo, il rapporto fra la figura e l'ambiente che lo circonda è reso con mobile unità di impianto mentre l'insieme degli oggetti che a prima vista appare turbinoso è in realtà risultato di una sintassi cromatico-luministica già pienamente matura e carica di vibrante intensità di sentimenti. Durante tutto il corso della vita, Mancini amò dipingere figure popolari e diseredati verso cui manifestò una profonda *pietas* che nei quadri migliori raggiunge espressioni toccanti.

La tela, famosa e apprezzata da tempo, fece parte, dal 1922 al 1966, della collezione Giovanni Gussoni di Milano, e fu ripetutamente studiata e più volte pubblicata ed esposta.

BIBLIOGRAFIA

"L'Illustrazione Italiana", II, 1875, n. 22; S. Kambo, *Antonio Mancini*, Bergamo 1922; *L'art italien des XIX*^{e} *et XX*^{e} *siècle*, catalogo della mostra, Parigi 1935, n. 146; *Mostra di Antonio Mancini: Milano, Villa Comunale, ottobre-novembre 1962*, Milano 1962; D. Cecchi, *Antonio Mancini*, Torino 1966; F. Bellonzi, *Antonio Mancini*, Milano 1978; Società per le Belle Arti ed esposizione permanente di Milano - XXXIV Festival dei due mondi di Spoleto, *Antonio Mancini*, Milano-Spoleto 1991; *Civiltà dell'Ottocento a Napoli. Le arti figurative*, catalogo della mostra, Napoli 1997, con bibliografia precedente; R. Bossaglia, F. Poli, P. Vagliani (a cura di), *Infanzie. Il bambino nell'arte fra '800 e '900*, catalogo della mostra, Torino 2001, pp. 165, 168-169.



Marco Calderini

(1850-1941)

Tempo malinconico

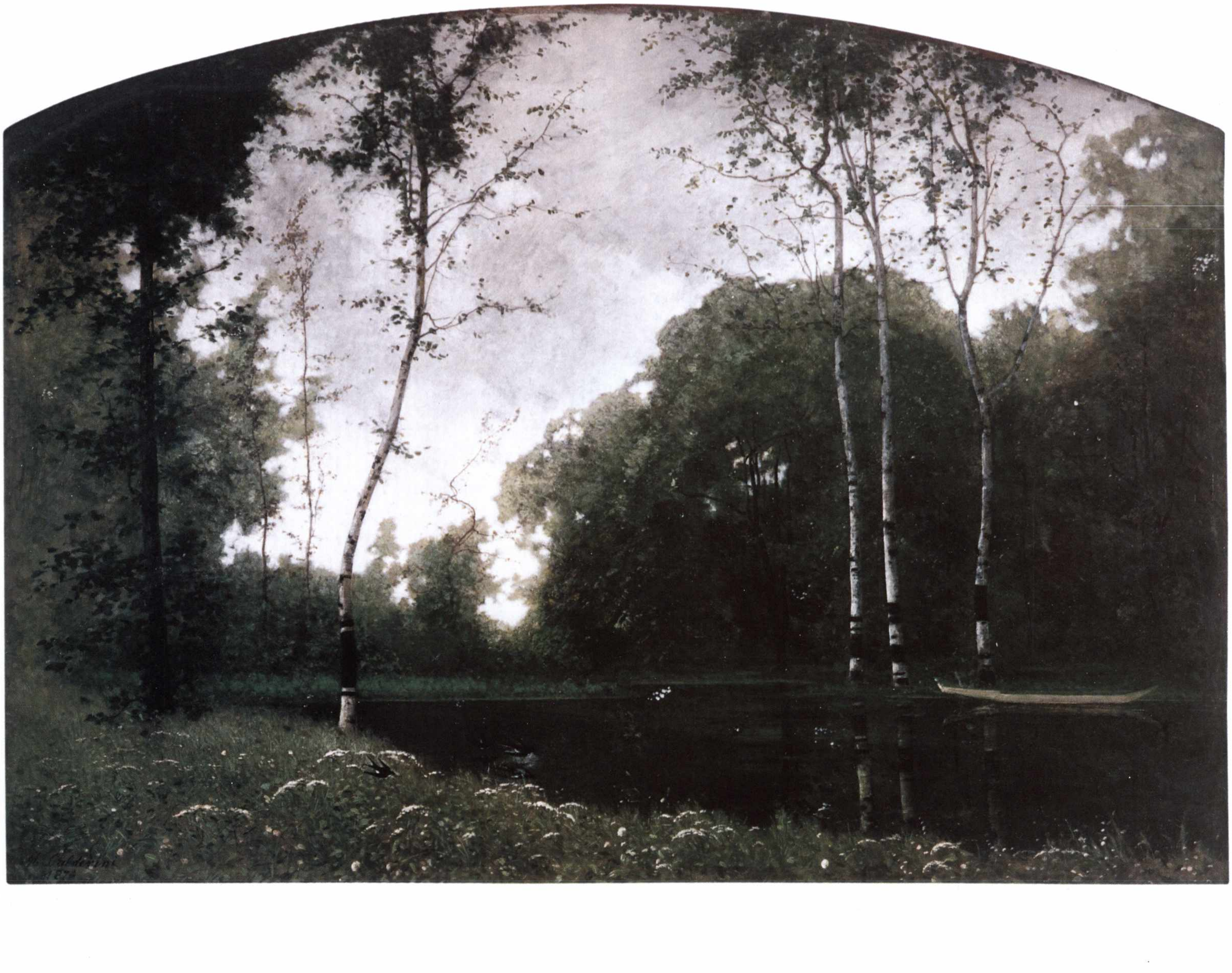
1876
Olio su tela, cm 70 × 97
Provenienza: acquisto da privato
Inv. 957

Di sottile vena bucolico-contemplativa, rappresenta uno specchio d'acqua chiuso fra piante dal fogliame scuro e denso; tre betulle si riflettono nell'acqua cupa, una barca sottile è ormeggiata accanto alla riva. Il cielo, che chiude la scena e dà il titolo al dipinto, è grigio e malinconico, con temporale incombente. L'artista ha voluto accentuare il contrasto tra la stagione primaverile e la pioggia, che rende uggiosa e cupa anche la scena in cui il tempo appare come sospeso. La barca solitaria aspetta forse gite e giovanili risate, ma solo le rondini portano una nota di vita. Ad accentuare il senso carico e chiuso del cielo contribuisce abilmente anche la forma stessa della tela, che nella parte superiore è centinata.

Firmato in basso a sinistra da Marco Calderini, il dipinto è datato 1876; è stato esposto a Torino alla mostra commemorativa su Marco Calderini presso la Galleria "Gazzetta del Popolo", fra il dicembre 1947 e il gennaio 1948. Appartenuto alla collezione Federico Gagna di Torino, è stato pubblicato più volte. Rientra nel novero di opere che l'artista, a partire dalla seconda metà degli anni settanta dell'Ottocento, dipinge nel solco degli insegnamenti di Antonio Fontanesi, suo maestro all'Accademia di Belle Arti di Torino. Come nella nota tela *Il Po a Torino* (Galleria Civica d'Arte Moderna, Torino), Calderini elabora qui un linguaggio autonomo più quieto e descrittivo rispetto agli esempi di Fontanesi, ma comunque in linea con la coeva produzione artistica piemontese, che conobbe nel secondo Ottocento, soprattutto per il tema del paesaggio, una stagione particolarmente felice. L'attenzione per l'ambiente atmosferico e lo studio puntuale degli effetti della luce nel paesaggio naturale caratterizzano le sue opere, nelle quali la figura umana ha funzione marginale, è secondaria o del tutto inesistente. Calderini è incline a una pittura malinconica, caratterizzata da modulazione cromatica delicata, di notevole abilità luministica. Il pittore trattò spesso soggetti intimisti e crepuscolari: tramonti autunnali, piogge, "tristezze invernali": celeberrima la *Giornata piovosa ai Giardini Reali di Torino* del 1885, nella quale si stempera una mestizia contemplativa e assorta identica a quella che permea l'aria grigia di *Tempo malinconico*.

BIBLIOGRAFIA

A. DRAGONE, J. CONTI, *I Paesisti Piemontesi dell'Ottocento*, Torino 1947, p. 94, tav. XIII.



Francesco Gonin

(1808-1889)

Natura morta con vaso di rose

1880
Olio su tela, cm 71 × 45
Provenienza: acquisto sul mercato antiquario
Inv. 4300

Il centro della composizione è dominato dal sontuoso mazzo di rose antiche, poste in un vaso di stile eclettico neorinascimentale, a imitazione delle ceramiche di Faenza, sul quale è rappresentata una figura mitologica femminile; sparsi sul tavolo rose, garofani, rami di *philadelphus* e fiordalisi. Le rose sono in prevalenza rose galliche color conchiglia dai rami flessuosi sotto il peso dei fiori; si distinguono anche le rose damascene, la "Chapeau di Napoleon", molto coltivata nell'Ottocento in Piemonte, e la Isphaan, color rosa brillante; rose Bourbon e rose centofoglie: tutte dipinte con felice resa della fresca carnosità delle corolle e vigilanza di botanico.

Firmato e datato in basso a sinistra "*F. Gonin 1880*", fa parte della serie di rappresentazioni di fiori ed elementi vegetali, di cui Gonin era raffinato e delicato interprete, e che soprattutto durante l'ultimo periodo della vita l'artista trattò spesso. Dal *Diario* inedito di Gonin apprendiamo che l'opera apparteneva alla sequenza di sette quadretti a olio dipinti per ornare la sua camera da pranzo: due raffiguravano fiori, uno frutta, uno legumi, tre erano di volatili. Il quadretto fu eseguito a Giaveno (Torino), dove il pittore trascorse l'ultima parte della vita (e dove morì) in una villa, il cui giardino ancor oggi è ricco di antica vegetazione.

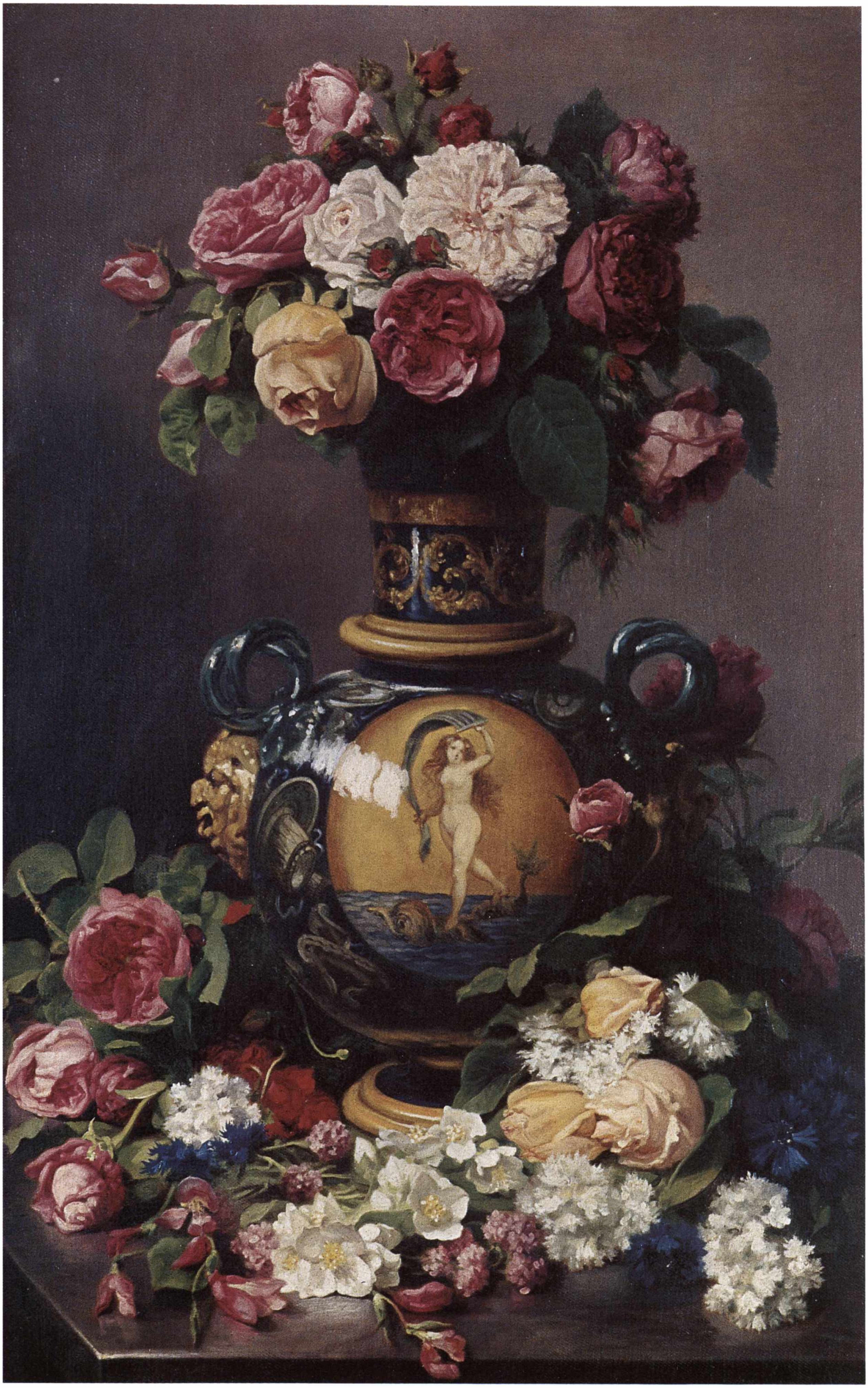
L'opera può essere accostata agli acquerelli di studio, venduti nel 1997 a Parigi con molte decine di disegni e oli del pittore, e rappresentanti dei *bouquets* composti di fiori stilisticamente assai prossimi a quelli del quadro e datati fra 1878 e 1880 circa; un ulteriore convergente paragone può essere proposto con lo *Studio di fiori*, firmato e datato 1872, oggi proprietà del Municipio di Giaveno, nel quale in due vasi gemelli compaiono identiche grandi rose antiche.

La trattazione sfatta e morbida dei fiori è tipicamente tardo-romantica, con evidenti influssi dalla pittura francese del tempo, segnatamente da quella di Lione, dove durante l'Ottocento prosperò una importante scuola di pittori di fiori, che ebbe fra i suoi rappresentanti Antoine Berjon, Simon Saint-Jean, Jan-Pierre Lays e altri, a cui Gonin guardò con grande attenzione, considerata anche la vicinanza della città francese a Torino. La sontuosa e quasi barocca ricchezza dell'insieme, la realistica trattazione delle dense corolle, appare trascendere il mero dato riproduttivo per evocare l'opimo gusto degli arredi, dei *bibelots* e dell'abbigliamento che fu tipico dell'epoca umbertina.

La tela rende merito della qualità di un artista che in Piemonte ebbe durante l'Ottocento un ruolo molto significativo, ma che fu apprezzato anche a livello nazionale, tanto che Manzoni lo invitò a illustrare l'edizione del 1840 dei *Promessi sposi*.

BIBLIOGRAFIA

A. CIFANI, F. MONETTI, *Il Palazzo dell'Istituto Bancario San Paolo di Torino e le sue collezioni*, Torino 1997, p. 38.



Ettore Roesler Franz

(1845-1907)

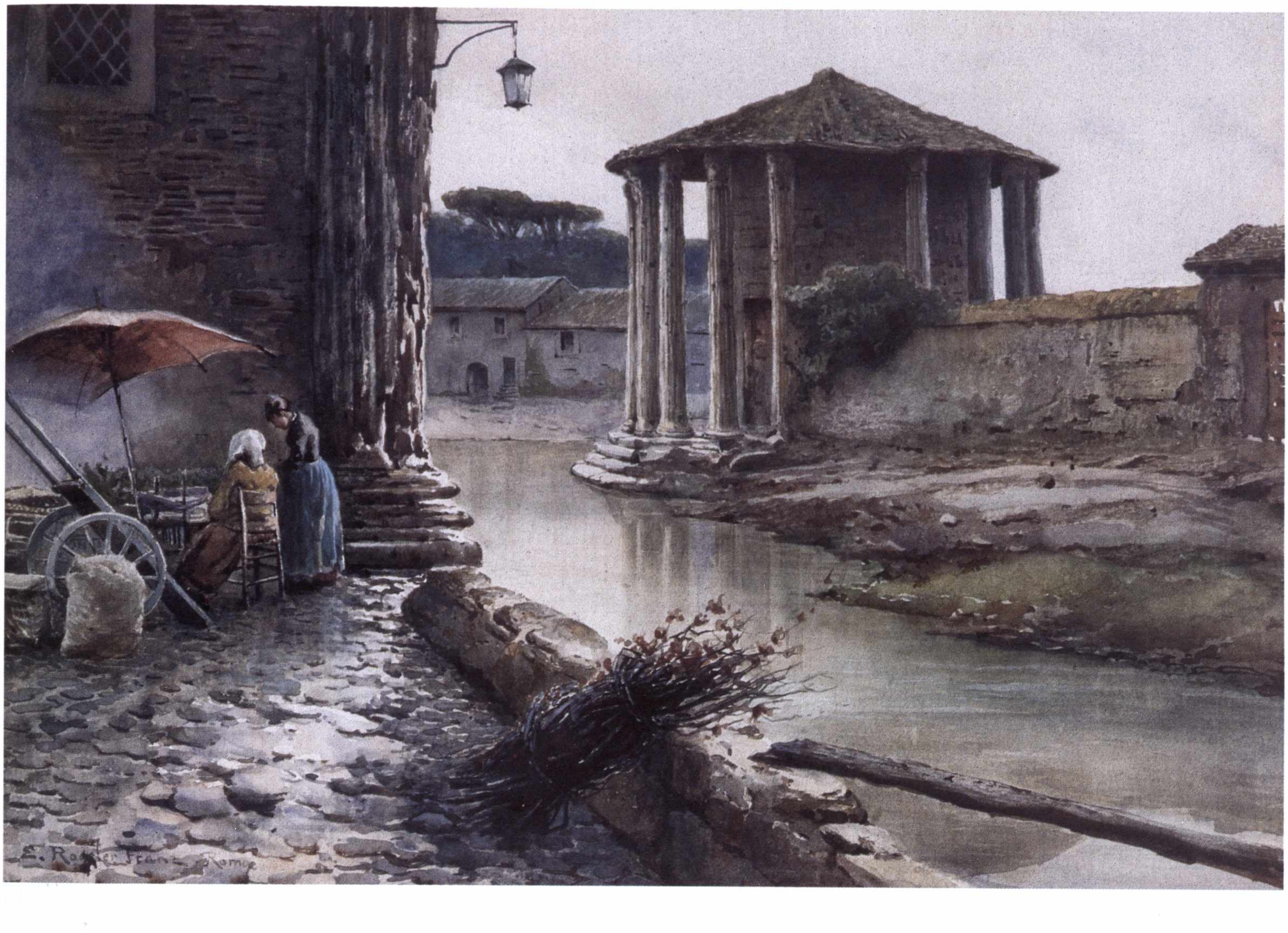
Nei pressi del tempio di Vesta a Roma (Ricordi dell'alluvione)

1880-90
Acquerello su carta, cm 32 × 55
Provenienza: acquisizione da fusione con la Banca Nazionale delle Comunicazioni
Inv. 11395

Ettore Roesler Franz, tra i più apprezzati pittori della fine dell'Ottocento romano, fu il poetico cantore di Roma che dipinse in centinaia di scorci pittoreschi e delicati, realizzati soprattutto con la tecnica dell'acquerello, a lui particolarmente congeniale. L'artista, in simultaneità con il rapidissimo processo di modernizzazione avviato dopo il 1870 e l'ineluttabile sparizione di quartieri, edifici e angoli caratteristici della vecchia Roma, fissò nelle sue opere brani della città che scompariva per sempre. Usava eseguire sul luogo bozzetti e fotografie di quanto voleva dipingere, tornato in studio rielaborava l'immagine senza tuttavia perdere la freschezza spontanea dell'ispirazione originale. Con il passare del tempo i quadri di Roesler Franz, così accurati e fini, hanno assunto il valore di preziosi documenti di quel mondo non più esistente, avvolto in un alone di fascino romantico e struggente.

Di Roesler Franz l'Istituto possiede tre acquerelli: due di essi raffigurano, rispettivamente, una *Scalinata a Tivoli* e *Rovine antiche a Ponte Lupo a Tivoli*, il terzo, quello qui pubblicato, raffigura il tempietto di Vesta, al Foro Boario, lungo le sponde del Tevere. Sul lato sinistro del fiume, di fronte a un antico edificio romano, due donne sono intente a conversare in prossimità di una piccola bancarella coperta da un ombrello giallo-arancione. Lo sfondo è composto da alcune costruzioni in pietra e pini marittimi. L'atmosfera è quella malinconica dell'autunno ròrido di pioggia, che le tonalità dell'opera, giocate sui bruni e sul colore di foglia secca, contribuiscono ad accentuare. Il dipinto fu pubblicato nel 1987 con il titolo *Ricordi dell'alluvione*. Il soggetto è trattato in altre opere dell'artista e da vari punti di vista; ricordiamo l'acquerello intitolato *Via di Ponte Rotto*, segnalato fra 1984 e 1985 negli "Annuari di Economia dell'Arte". Il raro acquerello faceva parte del celeberrimo ciclo della *Roma Sparita*, attualmente comprendente ben 119 acquerelli di proprietà del Comune di Roma e collocati nel Museo di Roma di palazzo Braschi e nel Museo di Roma in Trastevere di piazza Sant'Egidio.

BIBLIOGRAFIA
E.M. ELEUTERI, *Seduzioni di una città*, introduzione di P. PORTOGHESI, Roma 1987, p. 37 e tav. 20.


E. Roesler Franz Roma

Rinaldo Agazzi

(1857-1939)

Aria e luce

1888
Olio su tela, cm 161 × 210
Provenienza: acquisizione da fusione con la Banca Provinciale Lombarda
Inv. 12965

Tra i capolavori del pittore bergamasco Rinaldo Agazzi, la tela raffigura un verdeggiante e solare paesaggio, con un orto in primo piano e colline nello sfondo. Nella semplice scena un garzone avanza con due ceste. Il paesaggio è quello del monastero di Santa Grata di Bergamo.

L'opera ottenne grande successo nel 1889 all'Esposizione Mondiale di Parigi, dove vinse anche una medaglia. Con toni ammirati Guido Marangoni (1937) la definì *"una tela che sta fra le migliori della scuola lombarda per la felice prospettiva aerea, la robusta armonia tonale ed il libero respiro d'atmosfera"*. In seguito il dipinto è stato più volte pubblicato ed esposto.

Si tratta effettivamente di una veduta spettacolare e di notevole spessore artistico, che unisce luminosità di influsso francese e schiettezza del verismo lombardo. Il bagliore dei verdi intensi e brillanti, i bianchi e gli azzurri puri, stesi con fare largo, donano al dipinto la freschezza dell'impressione dal vero dei migliori paesisti italiani dell'ultimo quarto dell'Ottocento.

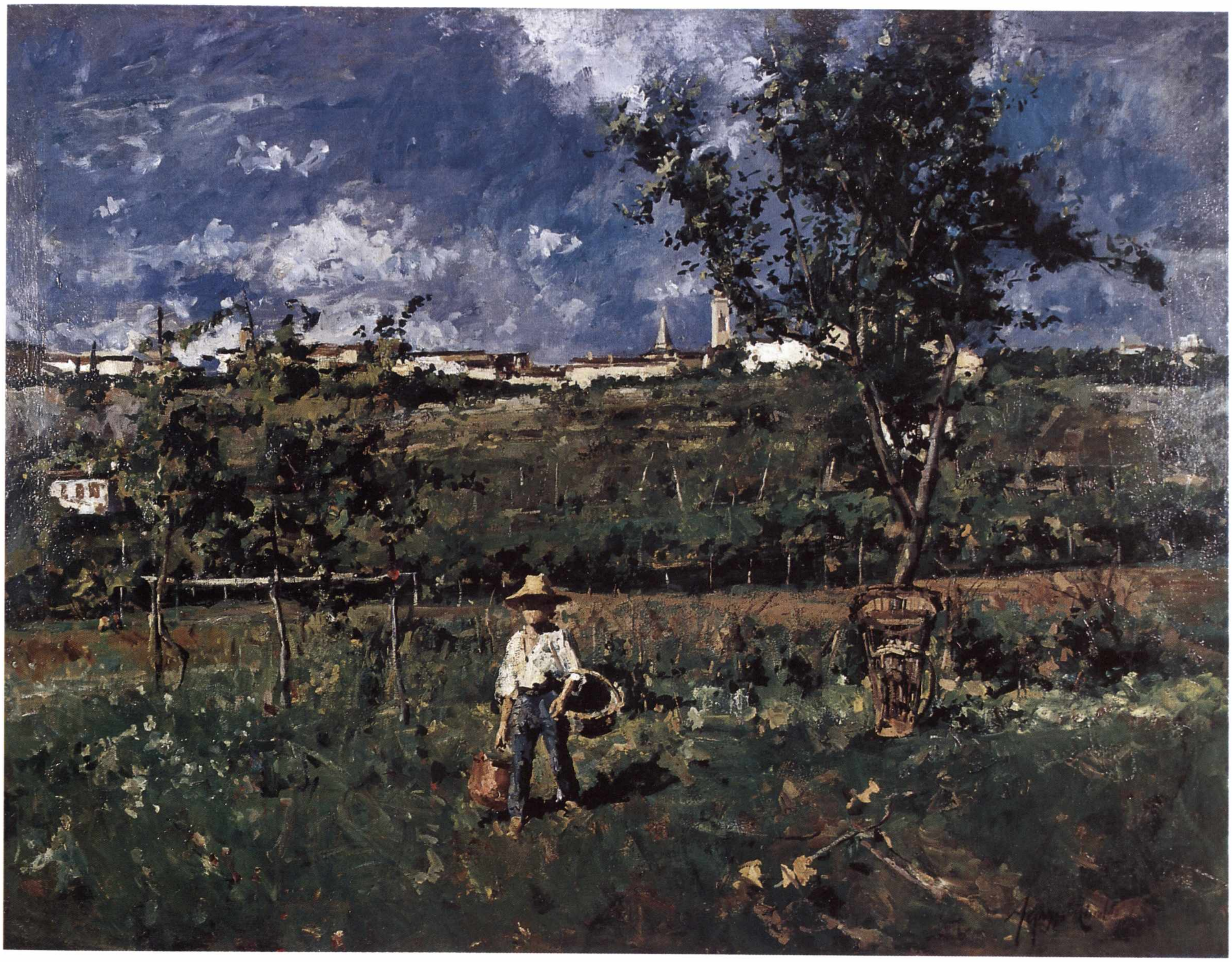
Agazzi manifesta in quest'opera giovanile (il quadro è firmato e datato in basso a destra 1888) di aver felicemente recepito l'influsso di Antonio Mancini, conosciuto durante la discontinua ma fruttuosa permanenza di studio a Roma fra 1882 e 1884; evidente anche l'interesse per la trattazione paesaggistica di Francesco Paolo Michetti; la naturalezza della composizione e dell'impressione dal vivo richiamano invece la coeva pittura lombarda di Carcano. Stilisticamente il dipinto è stato accostato al quadro di Ermenegildo Agazzi (fratello di Rinaldo) raffigurante il *Fortino di Bergamo*, dipinto anch'esso nel 1888; si tratta del momento di più alto contatto fra i due validi artisti, entrambi alla ricerca di effetti di assoluta luminosità.

La critica locale ha notato che Agazzi nei suoi paesaggi *"si esprime con una libertà pittorica non comune, interpretando con entusiasmo la campagna e le valli della nostra provincia.* [...] *Il toccheggio del colore, con le più svariate tonalità di verdi tanto amati dal pittore, rappresenta un sogno di pace e di serenità"*. La visione aerea del paesaggio, fresca e ispirata, si avvicina alla tecnica della "macchia"; il felice intreccio dei colori trasforma le emozioni in accentuata luminosità; il colore, anzi, è all'origine stessa della forma e del disegno e si trasforma in intenso *"fremito di gioia"*.

Aria e luce fu opera cara al pittore, che la tenne sempre appesa alle pareti del suo studio; dopo la sua morte (1939) finì sul mercato e nel 1985 pervenne dalla collezione dell'ingegner Carlo Ossola di Mestre alla Banca Provinciale di Bergamo e poi all'Istituto.

BIBLIOGRAFIA

G. MARANGONI, *Artisti Bergamaschi. Rinaldo Agazzi*, in "L'eco di Bergamo", 10 maggio 1937; G. MARANGONI, *Rinaldo Agazzi*, in "La Cultura Moderna", XLVI, 1937, p. 123; R. BASSI RATHGEB, *I pittori Rinaldo e Ermenegildo Agazzi*, Bergamo 1947, tav. XXIV; G. LONGO, F. REA, *Rinaldo Agazzi*, catalogo della mostra, Bergamo 1981; F. REA, *Rinaldo Agazzi*, in *I Pittori Bergamaschi dell'Ottocento*, vol. III, Bergamo 1992, p. 68; F. REA, *Centenario del Circolo Artistico*, catalogo della mostra, Bergamo 1995, pp. 271, 330, n. 75; A. SCOTTI, *200 Anni della Accademia Carrara*, catalogo della mostra, Bergamo 1996, pp. 95, 258.



Federico Zandomeneghi

(1841-1917)

Giovane donna in rosa

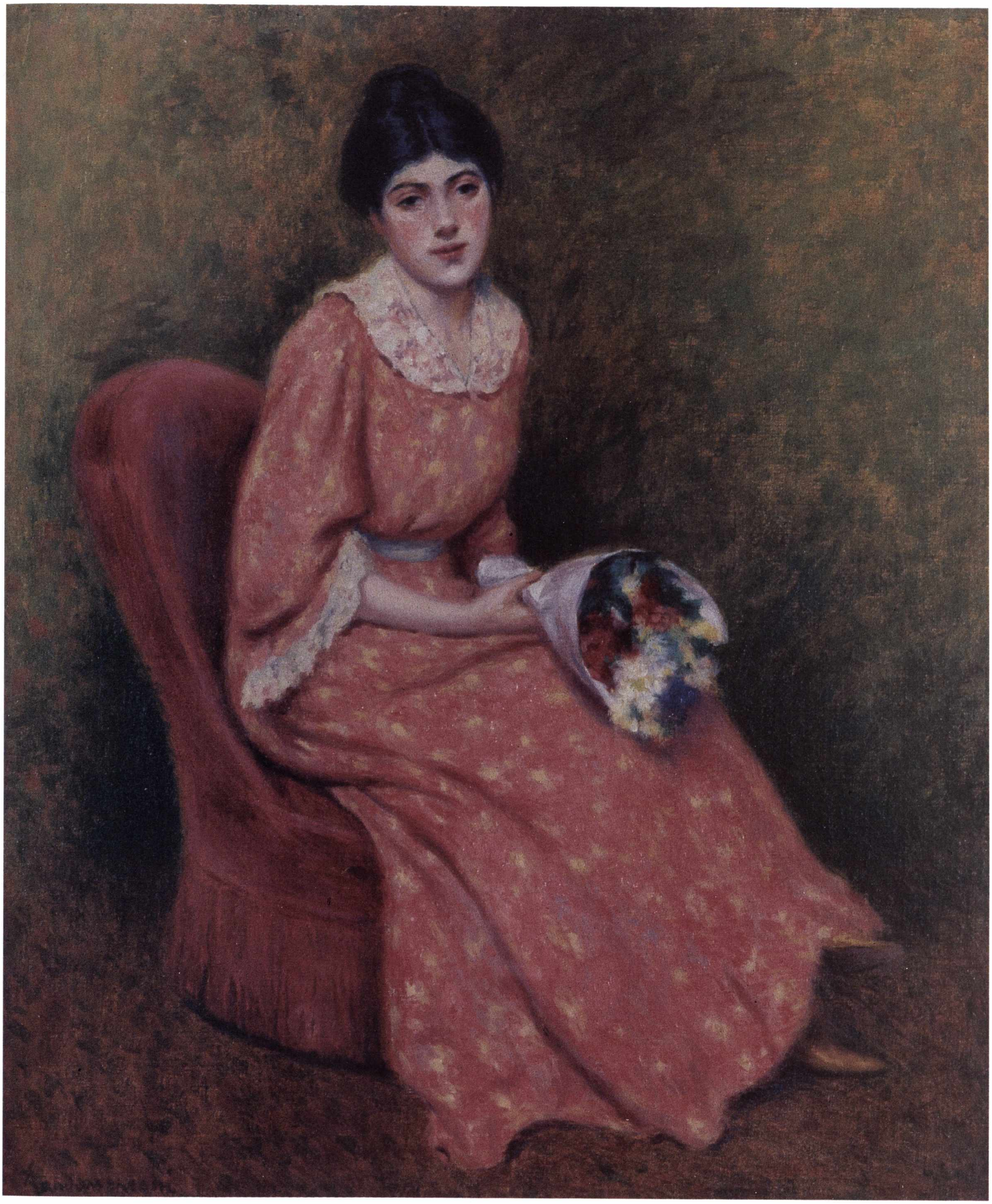
1895 circa
Olio su tela, cm 47 × 38
Provenienza: acquisizione da fusione con la Banca Nazionale delle Comunicazioni
Inv. 11394

Il dipinto rappresenta una giovane donna con lunghi capelli bruni raccolti in un semplice chignon e vestita di abito rosa fiorato; lo sfondo è neutro, sfumato e indefinito. Sulla sinistra in basso l'opera è firmata: "*F. Zandomeneghi*".

La *Giovane donna in rosa* è magnifica opera di Federico Zandomeneghi, pittore veneziano, ormai universalmente ritenuto come il migliore impressionista italiano. Zandomeneghi la realizzò durante la sua lunga permanenza parigina: la bruna modella raffigurata compare in molte altre tele del pittore, come pure la poltrona rossa, che faceva parte dell'arredo del suo studio parigino. L'opera evidenzia l'aderenza dell'artista alle novità della pittura impressionista, ma anche l'interesse per il divisionismo: i colori sono infatti intensi e vaporosi, la tecnica, a piccoli tocchi e filamenti di tonalità pure accostate le une alle altre, accentua la luminosità dell'insieme. Di sodo disegno e di compatto impianto costruttivo, permangono in essa echi della lezione macchiaiola assorbita in gioventù e, insieme, del gusto per la sinuosità della linea che preannuncia l'Art Nouveau. Il dipinto ha comunque come nota di maggior pregio proprio il colore, carico e succoso, la cui alta qualità è memore ancora della grande tradizione veneziana della pittura tonale e dorata e avvolge, iridescente e cangiante, ogni cosa.

È databile alla fine dell'Ottocento, presumibilmente verso il 1895, come si evince dal confronto con opere del periodo come *La Modista* della collezione Zorzi di Venezia o *La bouqueterie* di collezione privata milanese, o ancora la *Femme au miroir* di collezione privata di Montecatini, firmata e datata 1898. Nelle opere dell'ultimo ventennio dell'Ottocento Zandomeneghi accentua progressivamente l'interesse per il tema domestico; le figure femminili assumono sempre maggior rilievo e diventano protagoniste rispetto agli elementi del paesaggio, dell'ambientazione, della scena. I dipinti di tale epoca, considerati i migliori della produzione dell'artista e come tali celebrati da mostre e collezionisti, testimoniano in modo preciso il passaggio alla pittura impressionista e al tempo stesso segnalano l'attenzione alle scene di vita quotidiana della borghesia. Zandomeneghi osserva gli ambienti, i gesti e le persone, studia gli effetti di nuove gamme cromatiche e di originali punti di vista nella composizione: i quadri risultano pertanto molto accattivanti e adatti per il mercato. Lo portavano sicuramente in tale direzione sia l'influsso di Renoir e Degas, sia le pressioni del mercante parigino Paul Durand-Ruel, che, avendone compreso le innate doti pittoriche, lo aveva ingaggiato in esclusiva, finalizzandone la produzione in supplenza della scarsa produttività dei maggiori impressionisti del genere figurativo. Per il mercante francese Zandomeneghi eseguì oltre duemila tele, di qualità non sempre omogenea, tutte però molto vigili e partecipi dei fermenti innovativi della cultura artistica parigina della fecondissima stagione di fine secolo. La *Giovane donna in rosa*, sfuggita alle pur attente catalogazioni di Piceni e Dini, pervenne alla Banca Nazionale delle Comunicazioni verso il 1970-72 e poi all'Istituto, ed è stata oggetto di prima segnalazione solo in tempi recenti (1997).

BIBLIOGRAFIA
A. CIFANI, F. MONETTI, *Il Palazzo dell'Istituto Bancario San Paolo di Torino e le sue collezioni d'arte*, Torino 1997, p. 39.



Andrea Tavernier

(1858-1932)

Mattino autunnale

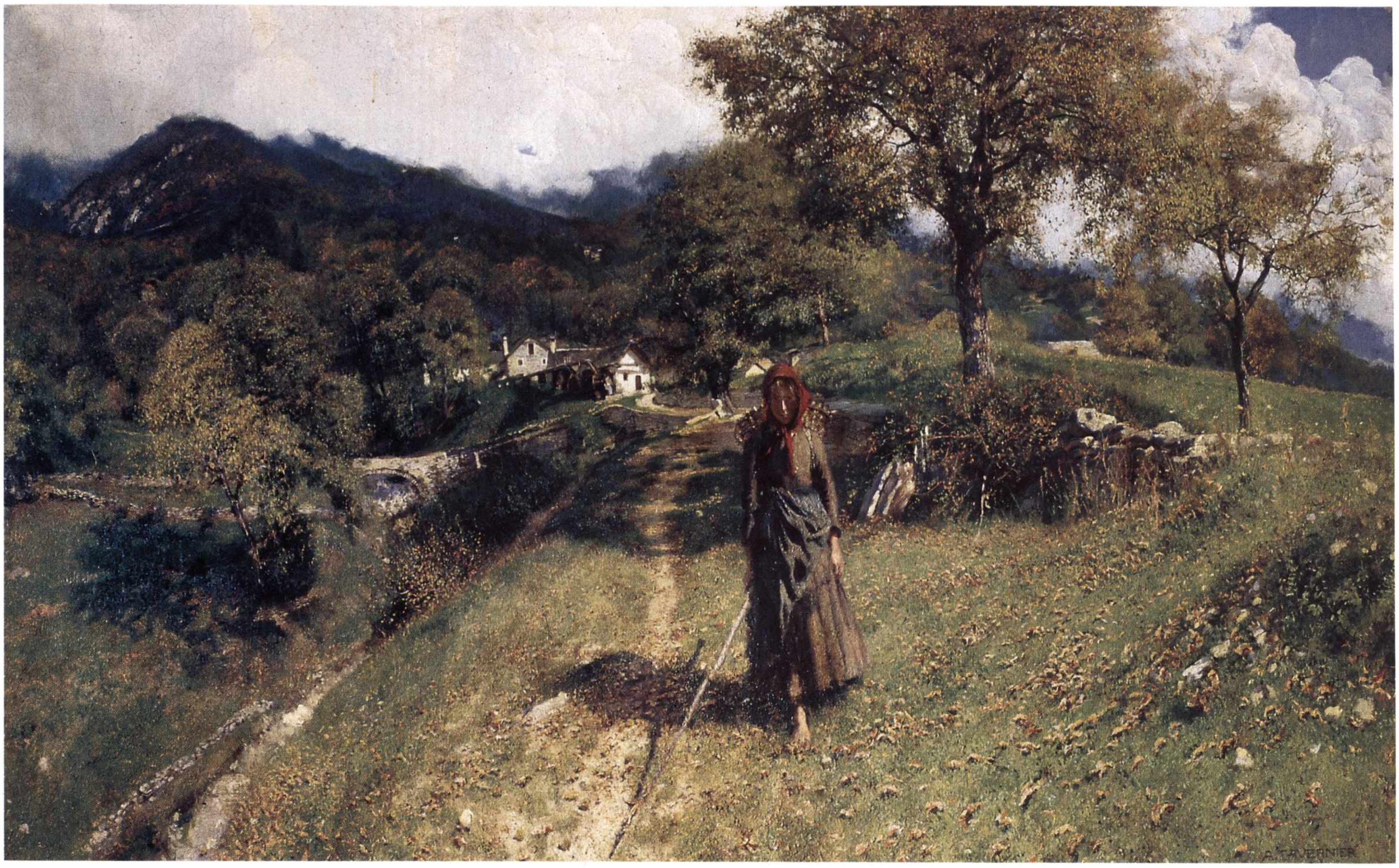
1902
Olio su tela, cm 136 × 212
Provenienza: acquisto da privato
Inv. 903

La scena, firmata in basso a destra *"A. Tavernier"*, è ambientata nel paesaggio prealpino piemontese con prati autunnali ancora verdi e luminosi; il soggetto è tra i più amati e studiati dal Tavernier, sensibile interprete della natura e della gente delle Alpi, che a queste tematiche fu molto legato, anche dopo il suo trasferimento a Roma nel 1890. Presentato con altre cinque opere alla Prima Esposizione Quadriennale della Società Promotrice delle Belle Arti di Torino del 1902, *Mattino autunnale* fu ammirato dal pubblico e dalla critica e venne acquistato da Vittorio Emanuele III; nel periodico "La Quadriennale", edito durante l'esposizione, l'opera fu riprodotta e commentata da Efisio Ajtelli, che sottolineò la capacità del Tavernier di rendere *"i motivi alpestri dorati dal sole; gli angoli solitari dove son giochi di luce anche fra le erbe umili e piccole, i piani indeterminati, lontani"*; ne esaltò la tecnica, *"gli effetti suggestivi"* ottenuti, e *"le sovrapposizioni di colori vivacissimi"* in grado di conferire *"una tonalità alta ai suoi quadri, onde i risultati ed i contrasti di luce appaiono forti e vigorosi"*.

Opera molto nota, è stata più volte oggetto di pubblicazione e ne è stata posta in evidenza la intrinseca qualità, accompagnata da eleganza e freschezza di colore; per impegno e dimensioni rappresenta uno dei maggiori risultati dell'artista: legato alla tradizione del paesismo piemontese ottocentesco, ma originale per il *ductus* pittorico, rilevato e materico, e per la felice resa della luce. Tavernier aderì in gioventù alla poetica divisionista, senza tuttavia perdere il segno fortemente personale del suo linguaggio pittorico tessuto di un colore di consistenza gemmea. In seguito diminuì il suo interesse per soggetti montani, applicandosi di preferenza a scene della riviera adriatica e della campagna romana o a tematiche simboliste. L'ammirazione e l'interesse del pubblico, dei collezionisti e della critica accompagnò costantemente Tavernier durante la vita: prediletti furono sempre i suoi paesaggi, nei quali si afferma una progressiva evoluzione, una qualità coloristica a mano a mano più intensa, con originale rilettura della pittura di stampo naturalistico caratteristica della migliore tradizione piemontese del secondo Ottocento.

Nella tela compaiono anche, come la critica ha segnalato, accenti simbolisti, evidenti soprattutto nell'uso di ombre allungate e di nuvole lattiginose all'orizzonte, che combattono inquiete con la luminosità del primo piano e che appaiono come malinconici incombenti presagi dell'inverno ormai prossimo, contrastato per un attimo dall'effimero e illusivo raggio di freddo sole autunnale.

Bibliografia
E. Ajtelli, "La Quadriennale", 1902, n. 9, p. 70; A. Dragone, J. Dragone Conti, *Paesisti piemontesi dell'Ottocento*, 1947, pp. 202, 279, tav. 79; A. Dragone, E. Gribaudo (a cura di), *Fontanesi e il suo tempo*, catalogo della mostra, Chieri 1975, figg. 51-53; L. Mallè, *La pittura dell'Ottocento piemontese*, Torino 1976, pp. 127-128, figg. 579-587; *Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino, catalogo delle opere esposte. L'Ottocento*, Milano 1993, pp. 277, 420; G.L. Marini, *Andrea Tavernier*, Aosta 2000, pp. 134-135, 194 e *passim*.


A. TAVERNIER

Umberto Boccioni

(1882-1916)

Campagna con alberi e ruscello

1908
Olio su tela, cm 41 × 32
Provenienza: acquisto sul mercato antiquario
Inv. 11314

Appartiene a una serie di opere che Boccioni stesso definì "*impressioni di paesaggio*", e che furono realizzate durante il corso del 1908, quali *Campagna lombarda*, per il Concorso della Permanente di Milano, e alcune *Masserie*, *Casolari*, *Campagne di periferia*, dipinte con identico stile sia a olio che con i pastelli.

Stando alle testimonianze tratte dal suo diario, Boccioni era allora alla ricerca di "*liberazione*" dal naturalismo post-impressionista e tentava nuove vie per "*sintetizzare la sapienza moderna*". Il suo percorso pittorico, nel frattempo in contatto con gli esponenti e le opere rappresentative delle principali correnti artistiche internazionali, sarebbe culminato più tardi nell'adesione al movimento futurista, con il Manifesto di cui fu firmatario insieme con Carrà e Russolo (11 febbraio 1910).

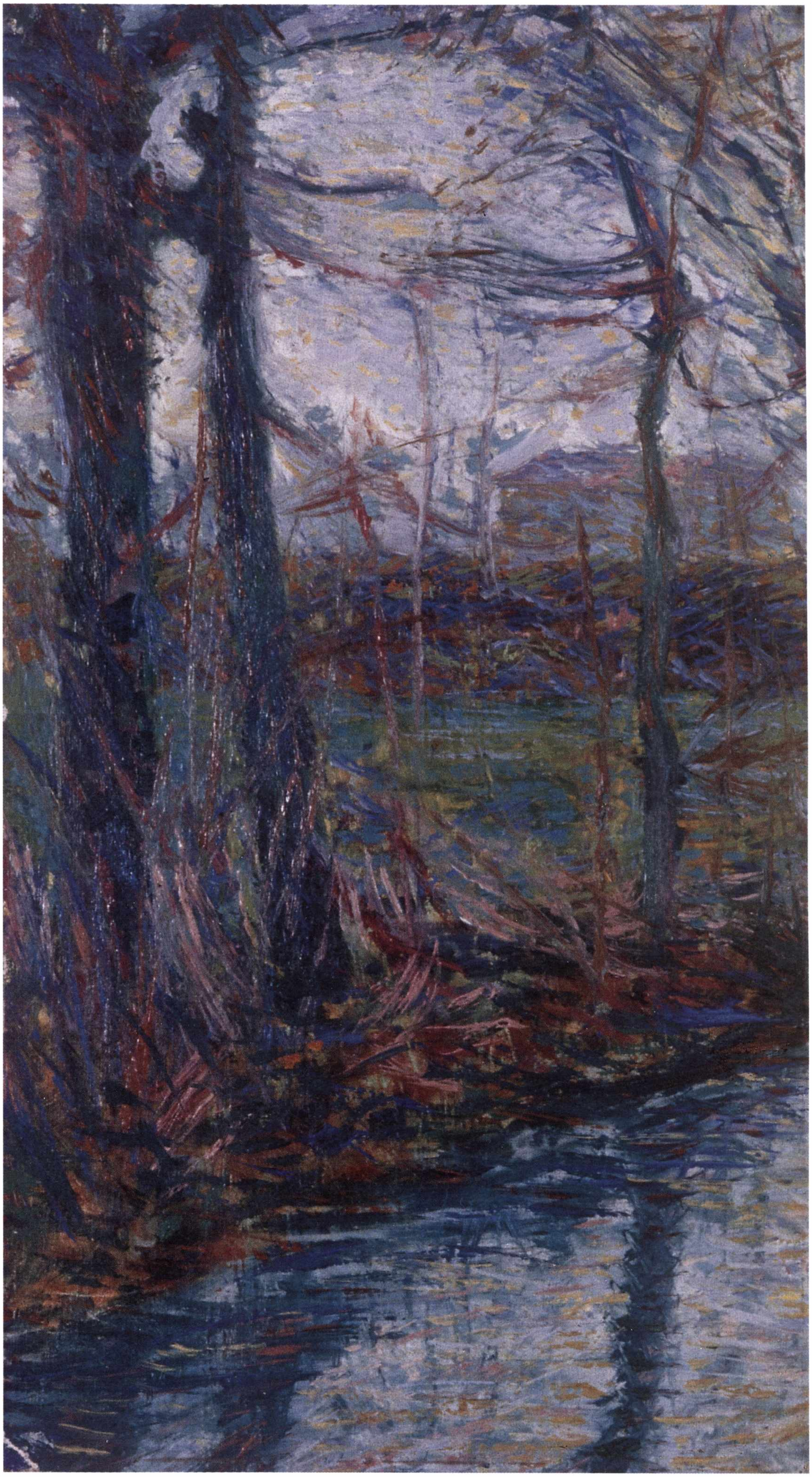
La critica ha pubblicato e commentato più volte il dipinto, che è anche presente sia nella monografia edita nel 1983 che in quella del 1989. Ester Coen, Maurizio Calvesi, Giorgio Verzotti hanno sottolineato come Boccioni in questa opera attutisca l'analisi dei valori luministici per concentrarsi sull'indagine dell'organizzazione spaziale della composizione, con evidente sostituzione del tratto divisionista attraverso pennellate più dense e materiche. Fa parte di questa ricerca anche l'innalzamento della linea dell'orizzonte. La sequenza dei paesaggi si contraddistingue inoltre per la grande ricchezza cromatica ed esprime una percezione della natura che nella sua intensità quasi sfocia in una visione panteistica della realtà.

Per taluni aspetti l'opera sembra anticipare i modi espressivi del Boccioni futurista: rivela infatti, seppure in tecnica non ancora rinnovata, il senso della segreta dinamica dell'acqua, accentuata da un colore mobile. La scena è immersa in un clima di solitudine e di abbandono – non vi è traccia umana e la casa sullo sfondo è sagoma appena abbozzata –, ma non genera né tristezza, né angoscia; si pone invece all'interno della solitaria meditazione nella quale Boccioni è immerso in quel periodo, che deriva dalla sua appassionata rilettura, con grande e duratura partecipazione, dell'opera di Giovanni Segantini.

Il dipinto fu probabilmente venduto direttamente da Boccioni, con altri due raffiguranti anch'essi paesaggi, al cavalier Minetti nell'estate dello stesso 1908.

BIBLIOGRAFIA

E. COEN, M. CALVESI (a cura di), *Boccioni - Catalogo Generale*, Milano 1983, p. 250; G. VERZOTTI, *Boccioni. Catalogo completo dei dipinti*, Firenze 1989, pp. 53-57; A. CIFANI, F. MONETTI, *Il Palazzo dell'Istituto Bancario San Paolo di Torino e le sue collezioni d'arte*, Torino 1997, p. 40.



Carlo Vittori

(1881-1943)

Il gregge

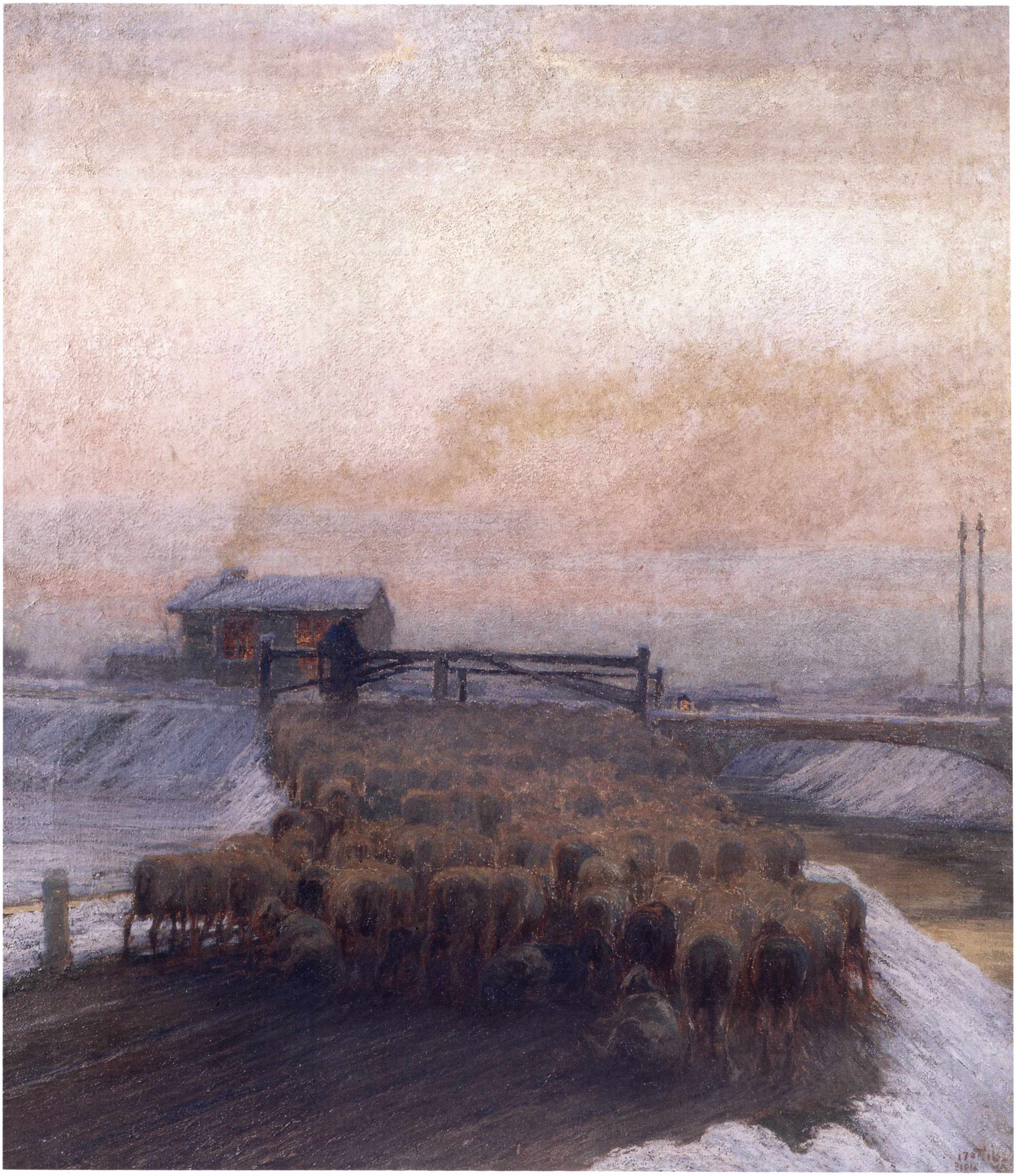
1915
Olio su tela, cm 120 × 105
Provenienza: acquisizione da fusione con la Banca Provinciale Lombarda
Inv. 60006

Delicato lavoro firmato e datato in basso a sinistra "*C. Vittori / 1915*". Carlo Vittori è pittore cremonese solo da poco tempo oggetto di una prima rivalutazione critica congruente. Autore di malinconici paesaggi padani e di eleganti ritratti, raffigurò nelle sue tele, ricche di intenso sentimento poetico, fatti e personaggi della pianura cremonese trasfigurati liricamente. Interprete appartato e solitario dell'arte del suo tempo, dal naturalismo padano al simbolismo dei divisionisti, l'artista si distinse per il personalissimo accento e per l'interesse precipuo per il paesaggio. Già durante la vita lo si volle ritenere erede di quella pittura lombarda che partendo dal Piccio arriva al divisionismo, con vena ispirativa concentrata sul territorio della campagna di Cremona divenuto quasi una sorta di poetica ossessione.

Nel *Gregge*, opera di intenso afflato poetico, firmata e datata 1915, il brulicare delle pecore, che si serrano le une alle altre e si muovono verso l'ovile nella luce dorata della sera, si carica di inquieto misticismo, degno della poetica del "fanciullino" pascoliano, riflesso di un'anima sensibile e dolorosamente assorta sul significato profondo delle cose. Il gregge diventa pertanto simbolo del fluire del tempo, ma anche della vita trepida e palpitante a contrasto con la gelida chiusura del paesaggio innevato circostante.

La tecnica è divisionista, sobriamente espressa; vi compare ben evidente il retaggio della pittura ottocentesca lombarda e non, con rimandi a Fontanesi, Grubicy de Dragon, Longoni, Pellizza da Volpedo, Piccio, Previati, Signorini, Segantini, Morbelli.

BIBLIOGRAFIA
Inedito.



Giacomo Balla

(1871-1958)

Ricerca astratta: due palme nella luce

1920
Olio su tavola, cm 37 × 28
Provenienza: acquisto sul mercato antiquario
Inv. 11338

In calce al dipinto corre la scritta: *"Le tue figlie che sono come due palme / cresciute alla luce della tua bell'anima"*. L'opera è firmata in basso a sinistra *"Futur Balla"*; sulla destra appare la segnatura *"Biancale"*.

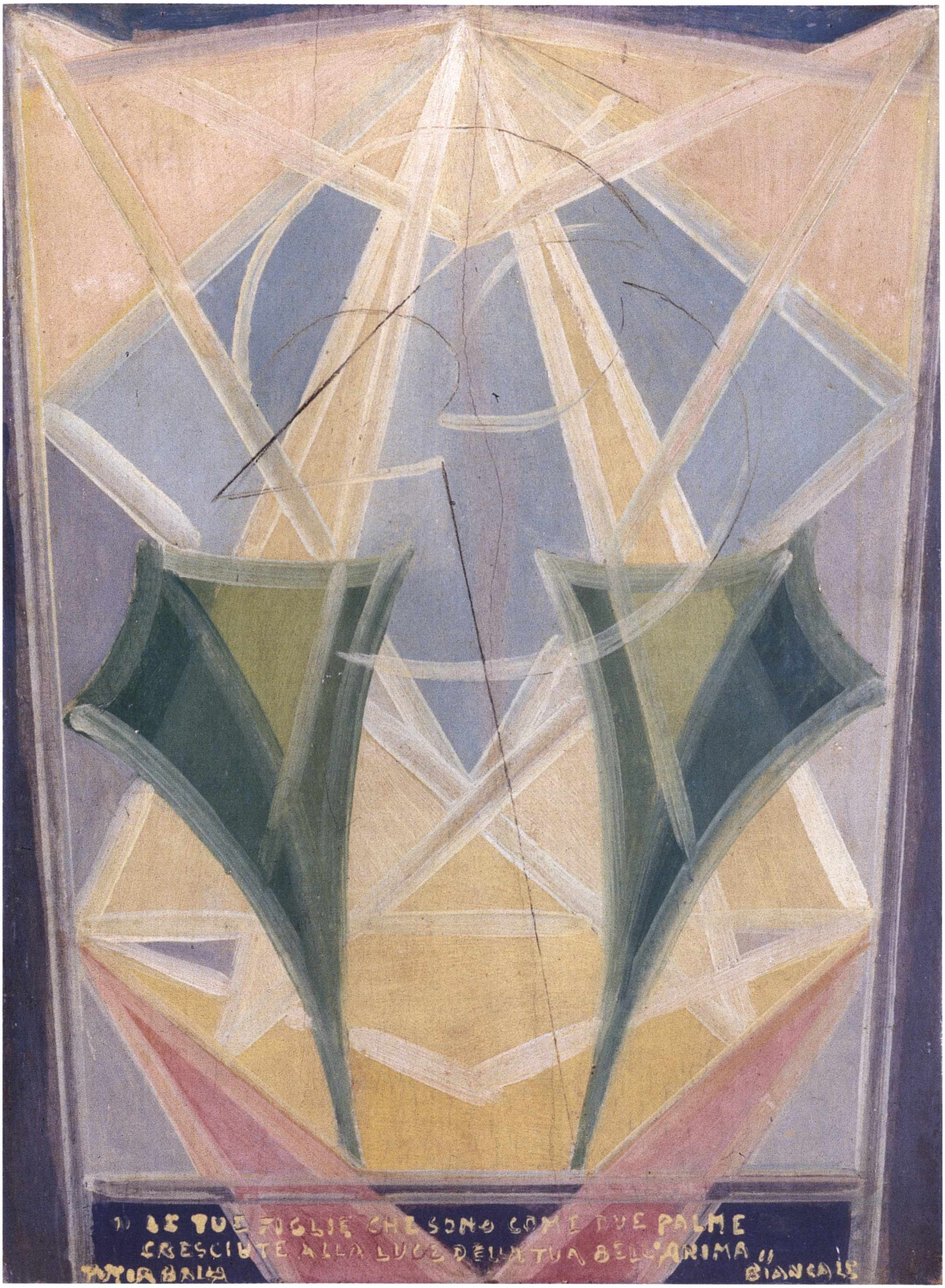
Balla si autodefinì *"astrattista futurista"* lasciando sempre trasparire, dietro la rappresentazione "astratta" del movimento, l'idea di una forma-forza decorativa (sia essa il volo della rondine o l'auto in velocità o la mano che si muove), reminiscenza della sua cultura simbolista. Era idea dell'artista quella di approdare a un'opera sganciata dalla realtà, ma che ne conservasse il ricordo e lo stato d'animo: costruire cioè un organismo decorativo in grado di vivere in modo autonomo rispetto alla cosiddetta "arte di rappresentazione". In quest'opera Balla cercò un'occasione per visualizzare appunto tale idea, traendo ispirazione dalla frase dell'amico giornalista Michele Biancale sulle sue amatissime figlie, Luce ed Elica: due palme cresciute alla luce della sua anima. Balla crea due forme verdi, vagamente somiglianti a palme, che si orientano obliquamente dal basso incontrandosi con rombi azzurro-cielo e prismi di colore giallo e suggerisce, dietro ricerca geometrico-coloristica, uno stato d'animo di tenerezza, di amore, di felicità mobile e intensa.

L'opera si data intorno al 1920, quando Balla, attorniato dai suoi allievi a Roma, si appoggia soprattutto all'amico e compagno di avventure artistiche Filippo Tommaso Marinetti, profeta del movimento futurista. Il futurismo aveva allora ormai superato la fase cruciale della sua applicazione e il suo impatto rivoluzionario si era stemperato, pronto a rifluire in un "ritorno all'ordine".

Come ha notato Maurizio Fagiolo dell'Arco, in quest'opera Balla, che sta maturando nel periodo una ricerca estetica in sintonia con l'ambiente della vita, si avvicina al movimento francese dell'Art Déco: l'avvicinamento è evidente in questa tavola proprio nella volontà di costruzione di un organismo decorativo in grado di *"vivere in modo autonomo rispetto alla cosiddetta arte di rappresentazione"*.

Michele Biancale fu giornalista e scrittore negli anni precedenti e successivi alla prima guerra mondiale. Scrisse sull'amico Balla alcuni importanti articoli in "Il popolo d'Italia" (settembre 1928), "La gazzetta" di Messina (28 novembre dello stesso anno) e "Il popolo" di Roma (5 gennaio 1929). Il dipinto, la cui storia è nota, proviene proprio dalla casa di Michele Biancale; è passato in seguito nella collezione Marino a Milano, è poi riapparso in esposizione nel 1989 a Basilea nella Fiera dell'Arte ed è stato pubblicato nel catalogo. L'anno seguente è stato nuovamente esposto a Parigi, sempre nella Fiera dell'Arte, e ancora ripubblicato.

BIBLIOGRAFIA
M. FAGIOLO DELL'ARCO, *Futur Balla - la vita e le opere*, Basilea 1989, n. 13; M. FAGIOLO DELL'ARCO, *Balla e i futuristi*, Milano 1993, p. 131, con bibliografia.


" LE TUE FIGLIE CHE SONO COME DUE PALME
CRESCIUTE ALLA LUCE DELLA TUA BELL'ANIMA "
FUTURBALLA
BIANCALE

Max Ernst

(1891-1976)

Le réveil officiel du serin

1922
Olio su tela, cm 43,5 × 114,5
Provenienza: acquisizione da fusione con il Banco Lariano
Inv. 10021

Il dipinto – firmato in basso a destra "*Max Ernst*" – appartiene al movimento surrealista della Parigi degli anni venti del Novecento, di cui fu corifeo André Breton, che proclamava il rifiuto della logica e la necessità di liberare nell'uomo l'inconscio, la dimensione del sogno.

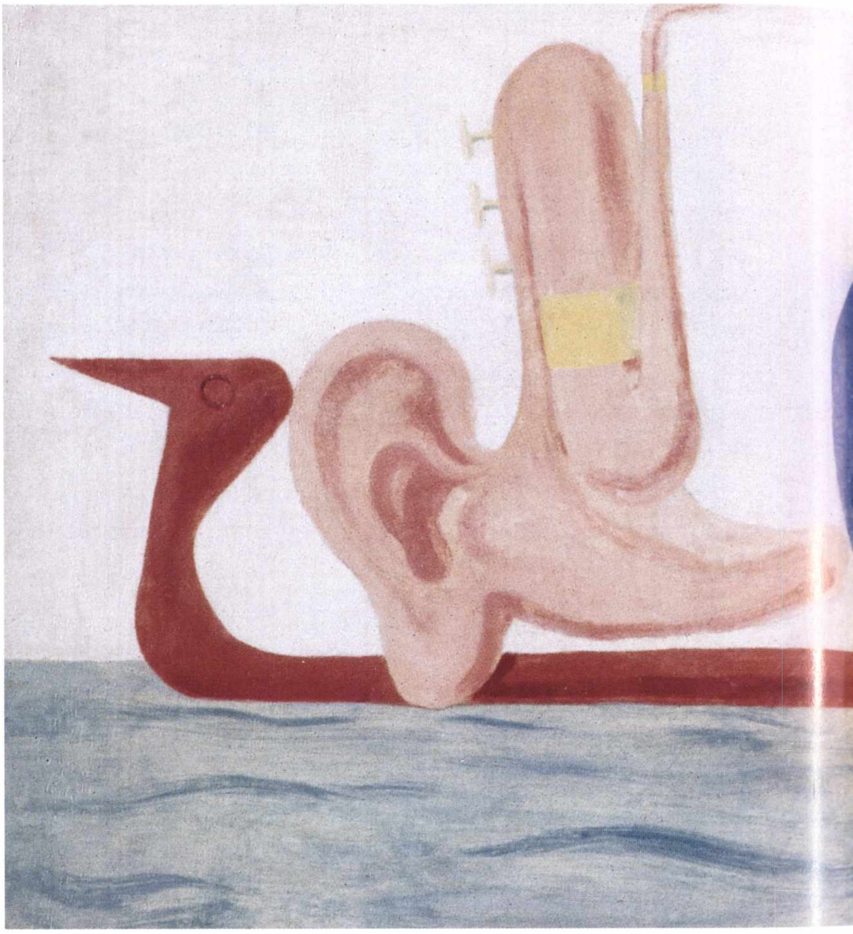
In occasione della recente esposizione del *Réveil officiel du serin* (2001), è stato posto in evidenza che Max Ernst ricerca in opere come questa soprattutto la manifestazione del caso quale luogo di metamorfosi, di passaggio e di mutamento. Il mondo espresso, lontano e straniato, abitato dall'ansia e da divinità inconoscibili e remote, è quello del nascente movimento surrealista francese. Nella tela sono però presenti anche gli influssi derivanti dalla conoscenza di Sigmund Freud, che determinerà proprio intorno al 1920 un nuovo corso nella sua arte.

L'artista tedesco dispone ogni frammento, di tipo organico e inorganico, secondo una logica in grado di generare una natura invadente in cui è presente l'eco della perdita del dato realistico e del soggetto stesso. Secondo gli studi più recenti, questa visione deriva dal Romanticismo tedesco e passa attraverso Nietzsche, con il risultato di recuperare l'idea del "sublime" in enfasi ironica.

La poetica di Max Ernst si esprime soprattutto nella traduzione dell'assurdo nella vita quotidiana e *Le réveil officiel du serin* vi aderisce pienamente per la voluta e disorientante ambiguità; il suo universo appartiene al mondo della fantasia, mondo che appare, ad esempio, nell'analogo quadro del 1920 intitolato *Katarina ondulata*, dove l'artista esprime una ricerca antiretorica in cui la distorta indagine dell'illusione e della realtà giunge a captare "*quel sottile ed ondivago equilibrio che corre fra il consueto e il desueto*".

Al dipinto Paul Eluard dedicò una sua prosa poetica:

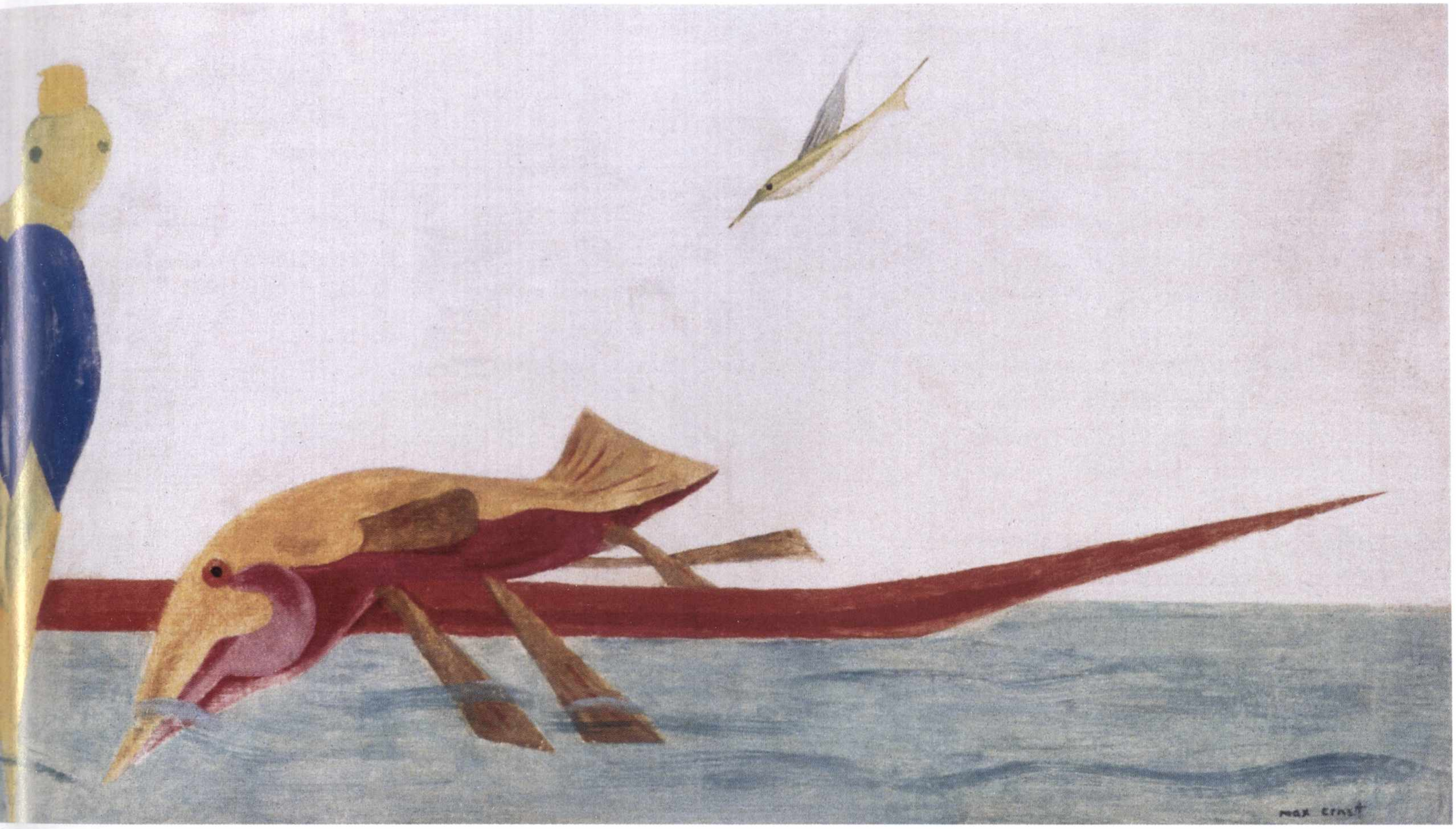
"*L'application des serins à l'étude n'a pas de mesures. Un bruit de pas n'étouffe pas leur chant, un claquement de doigts n'empêche pas leurs prières de retenir dans le passé. Si des voleurs se présentent, les terribles musiciens montrent un sourire aimable enfermé dans une cage pleine de fumée. S'il s'agit de reconnaître la voix d'un bienfaiteur, leur ventre affamé n'a pas plus d'oreilles pour les canons du mont Thabor que pour la victoire d'Aboukir.*



Ils ne se penchent pas au-dehors. La nuit, le tonnerre est allumé et placé auprès de leur cage. Dans la campagne, le blé, docile à la loi de la pesanteur, compte ses graines, les arbres prennent l'habitude de leurs feuilles, le vent à la gorge trouée tourne et tombe.

Certes, les serins sont maîtres chez eux".

Bibliografia
P. Eluard, *Max Ernst*, Parigi 1969, p. 30; P. Eluard, *Hommage à Max Ernst, XXe Numéro Spécial*, Parigi 1971, p. 33; M. Vescovo (a cura di), *Chagall-Licini e il sopra-naturale in Arp, Ernst, Klee, Mirò e Savinio*, catalogo della mostra, Milano 2001, pp. 11-28, 66-68, con bibliografia.


max ernst

Giorgio De Chirico

(1888-1978)

Manichini in riva al mare

1926
Olio su tela, cm 81 × 66
Provenienza: acquisizione da fusione con il Banco Lariano
Inv. 10022

Fra le più preziose delle collezioni di arte del Novecento dell'Istituto, l'opera, lavoro significativo nell'ambito del movimento metafisico, è firmata e datata a sinistra in basso "*G. De Chirico / 1926*". La poetica del movimento è qui pienamente espressa, con la rivelazione di una atmosfera magica ed enigmatica, pur nella ferma e concreta individuazione delle forme.

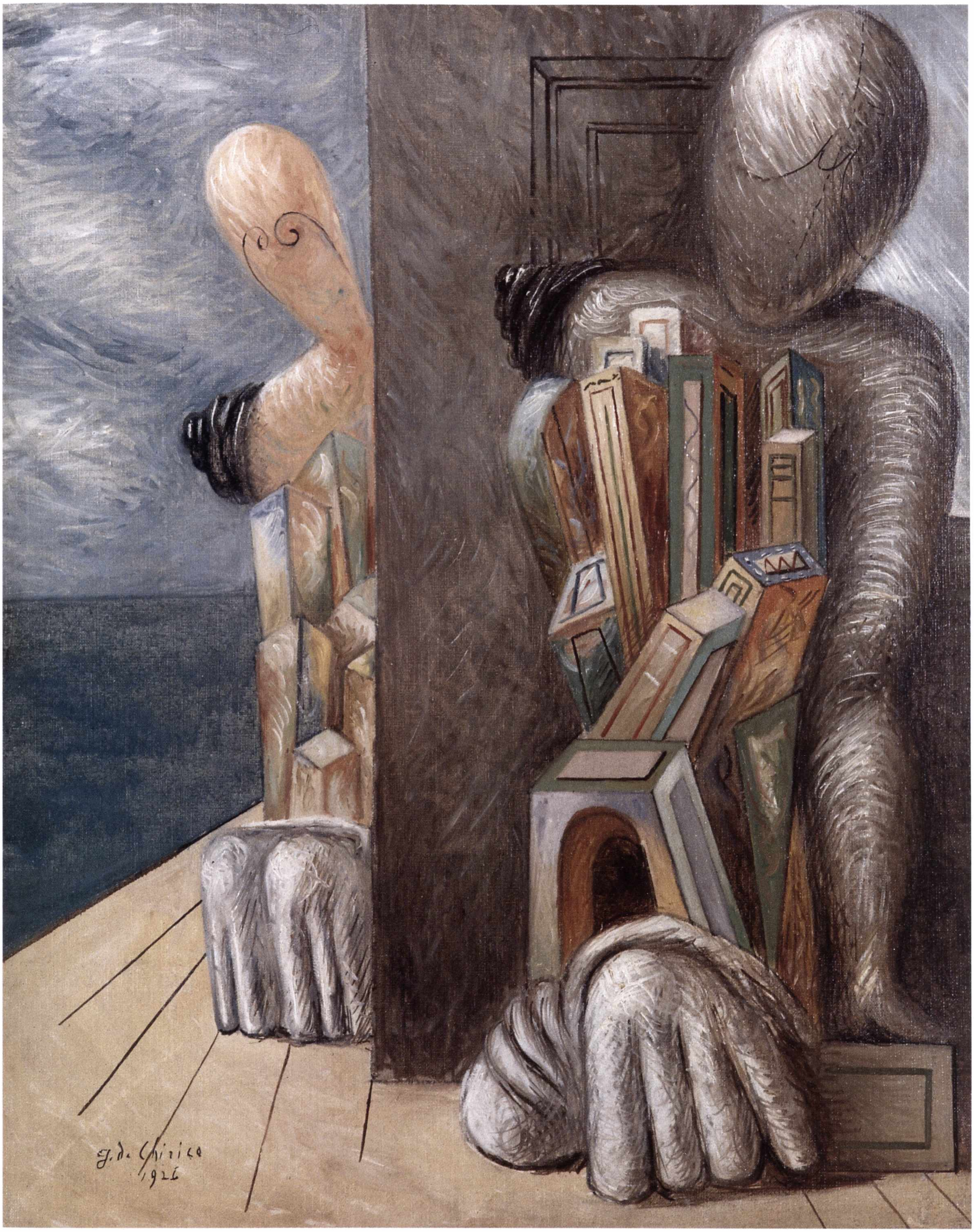
La genesi del dipinto va ricercata anteriormente al 1926, data che costituisce l'approdo della prima fase artistica del pittore. De Chirico, molto prima della nascita del surrealismo, fra 1911 e 1917, elabora una visione contrapposta allo "spirito moderno" del tempo, indagando un universo in cui il cuore della ricerca è la rivelazione della faccia nascosta dell'essere; i suoi quadri degli anni dieci-venti del Novecento appaiono infatti costellati da elementi architettonici o da inquietanti presenze di statue e manichini, immoti, muti, in contemplazione del mistero insondabile o in attesa di qualche cataclisma inimmaginabile; e intorno al 1917 dipinge tele in cui sono presenti soprattutto grandi manichini senza viso, erti in spazi desertici costellati di edifici solenni, con piazze in cui sono sparse forme geometriche, che per l'artista costituiscono simboli spaziali, materializzati in una sensazione di assurdo e di illogico.

Maurizio Fagiolo dell'Arco e Piero Baldacci hanno così descritto la situazione artistica di De Chirico intorno al 1925-30, all'epoca dei *Manichini in riva al mare*: "*Appena rimesso piede sul suolo francese, alla fine del 1924, De Chirico scioglie un inno a Parigi.* [...] *È singolare che gli anni 1925-30 siano caratterizzati da un'intensissima attività pittorica molto omogenea soprattutto negli anni centrali (1926-1928)* [...]. *La novità che De Chirico introduce, a partire dal pensiero, consiste soprattutto in una semplificazione.* [...] *I segni si unificano e si concentrano nella linea, nel colore nell'atmosfera in cui è immersa un'unica forma: quella del manichino, della donna, del trofeo, del cavallo, del gladiatore. Ecco allora sprigionarsi la magia del colore* [...]. *Molte delle figurazioni di questi anni De Chirico le ricava dalla statuaria antica* [...] *il 1925 è un anno di incertezze ma anche di estrema ricchezza: un periodo di crisi feconda perché dal bozzolo di questi quadri sgradevoli, che quasi feriscono la vista e l'immaginazione, usciranno i capolavori del 1926, quando De Chirico si trasferisce a Parigi. Tutti questi temi enunciati visceralmente nella loro sostanza, in pochi mesi raggiungono una forma cristallina. I manichini di carne degli anni parigini sono una variante degli antichi manichini dipinti tra Parigi e Ferrara*".

Dipinta da De Chirico a Parigi, durante una delle sue numerose permanenze, l'opera fu esposta una prima volta nell'ambito della mostra che la Galleria Boucher dedicò al pittore nel 1927; in seguito è comparsa in quasi tutte le più significative manifestazioni dedicate alla pittura metafisica, a cominciare dalla grande esposizione di Torino del 1968 intitolata *Le Muse inquietanti*. Pubblicata nel catalogo generale di De Chirico del 1971 e poi nuovamente nel 1982, ha assunto ormai un ruolo stabile nell'ambito della storia dell'arte italiana del Novecento. Pervenuta alle collezioni del Banco Lariano di Como nel 1982 dalla raccolta milanese di Daniele Pescali, è poi approdata alle collezioni dell'Istituto.

BIBLIOGRAFIA

C. BRUNI (a cura di), *Giorgio de Chirico, opere dal 1908 al 1930, catalogo generale*, Milano 1971; M. FAGIOLO DELL'ARCO, P. BALDACCI (a cura di), *Giorgio De Chirico, Parigi 1924-1929, dalla nascita del Surrealismo al crollo di Wall Street*, Milano 1982, pp. 71, 504; A. CIFANI, F. MONETTI, *Il Palazzo dell'Istituto Bancario San Paolo di Torino e le sue collezioni d'arte*, Torino 1997, p. 41.


G. de Chirico
1926

Felice Casorati

(1883-1963)

Alberi (Parco del Valentino o Parco Michelotti a Torino)

1926
Olio su tela, cm 48 × 37
Provenienza: acquisto sul mercato antiquario
Inv. 915

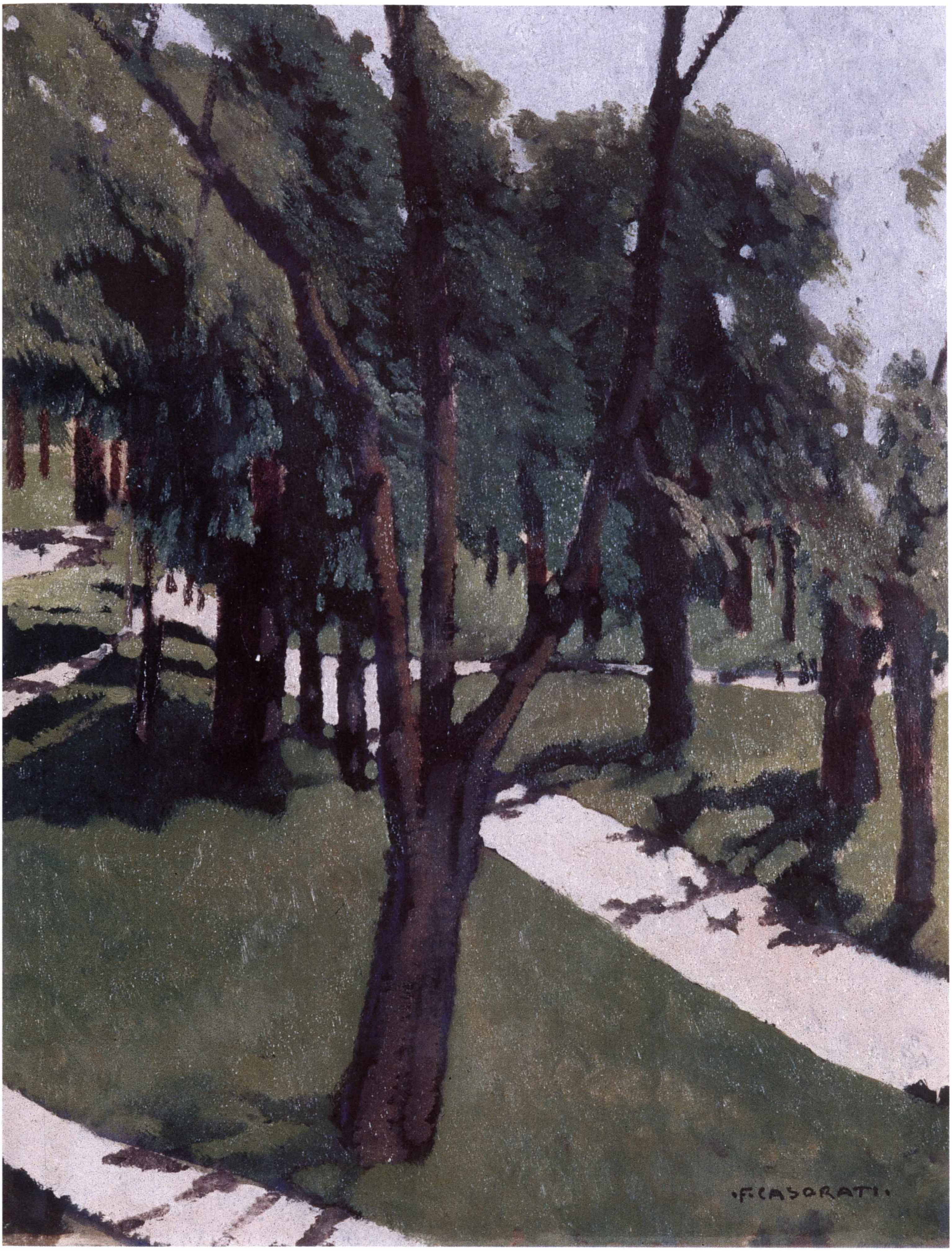
L'opera raffigura un parco torinese, che il figlio del pittore, Francesco, ha inizialmente identificato con il Parco del Valentino mentre in realtà, secondo gli studiosi, rappresenta il Parco Michelotti. Dipinto poco conosciuto, firmato a destra in basso "*F. Casorati*", descrive un momento di contemplazione naturalistica dell'inquieto pittore: la mancanza di presenze umane, la solitudine profonda del luogo restituiscono l'eco della sua solitudine interiore. Considerato dalla critica lavoro minore, eseguito nel 1926, appartiene al periodo in cui Casorati, superata la fase di interesse per il simbolismo, elabora una nuova idea del senso spaziale del quadro, riuscendo a produrre opere nelle quali i valori plastici assumono ampiezza e autonomia prevalenti sulle altre ricerche stilistiche. Favorito anche dallo stimolante ambiente artistico torinese dominato dalla personalità del collezionista e mecenate Riccardo Gualino, l'artista dipinge quadri fondamentali, come *Uova sul cassettone* (1920), *Concerto* (1924), *La brocca e la chitarra* (1926), nelle quali svela un progressivo forte interesse per la luce: una luce che, secondo la critica, è una sorta di aristotelico "motore immobile", cristallina e rarefatta. Alle nuove tematiche di Casorati furono particolarmente interessati amici e critici del pittore, in particolare Piero Gobetti e Lionello Venturi (che fin dal 1924 lo invitò alla Biennale di Venezia e gli riservò una sala), i quali intuirono la modernità scontrosa e solitaria della sua ricerca. *Alberi* è stilisticamente molto congruente con un lavoro di Casorati, già delle collezioni di Riccardo Gualino, intitolato *Paese*, da datare verso il 1928, raffigurante un malinconico paesaggio con alcune piante e case nello sfondo.

Il sentimento del colore e la scansione delle forme fanno riferimento soprattutto alla lezione di Cézanne e alla sua cristallizzazione del paesaggio; al maestro francese d'altronde Casorati guarda negli anni venti del Novecento con particolare attenzione, come si evince dalle ricerche formali "cubiste" ben evidenti in alcune sue opere.

Fra i vialetti solitari l'ombra delle piante non è in contrapposizione alla luce, bensì complemento alla sua quantità, che raggiunge e sfiora leggera le forme: ne promanano una vitalità intensa, un'assorta malinconia e una lontananza metafisica dello spazio rappresentato.

BIBLIOGRAFIA

G. BERTOLINO, F. POLI, *Catalogo generale delle opere di Felice Casorati. I dipinti (1904-1963)*, Torino 1995, p. 285, tav. 289, con bibliografia completa; P. MANTOVANI, P.P. BENEDETTO, B. QUARANTA, *A... Pino*, catalogo della mostra, Torino 1997, p. 16.


·F·CASORATI·

Contardo Barbieri

(1900-1966)

Maternità (La Madre)

1930
Olio su tela, cm 140,4 × 100
Provenienza: acquisizione da fusione con la Banca Provinciale Lombarda
Inv. 12896

Celebre nell'ambito del percorso artistico di Contardo Barbieri, la tela fu esposta alla XVII Biennale di Venezia nel 1930, ottenendo il Premio Internazionale. Nel 1931 fu in mostra a Bergamo alla personale del pittore.

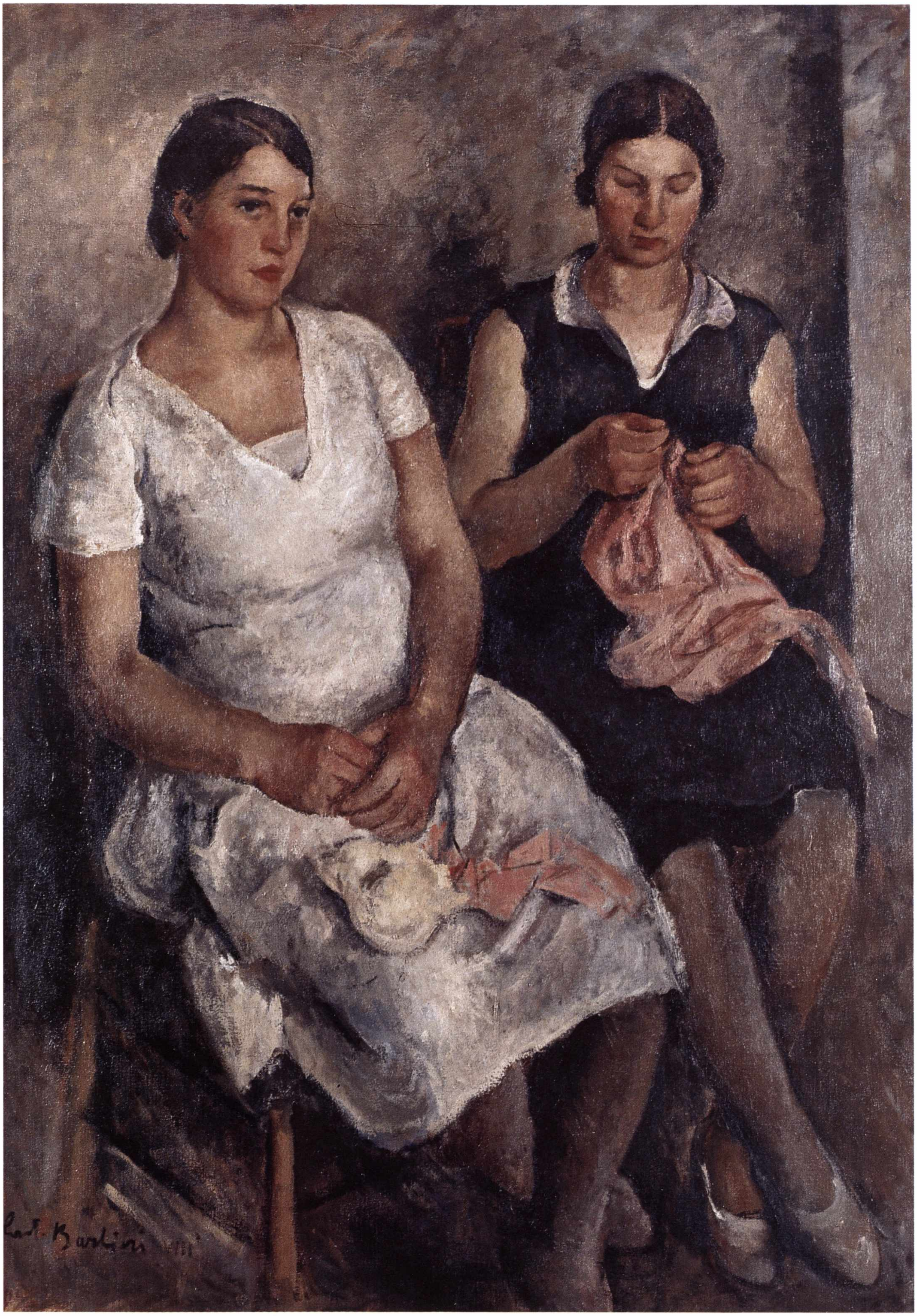
L'opera, firmata sulla sinistra in basso "*Cont. Barbieri*", è tra le più singolari dell'attività dell'artista; in essa è presente l'influsso del movimento "Novecento", che durante gli anni venti-trenta dominò la cultura artistica italiana: invito di "ritorno all'ordine" dopo le esperienze d'avanguardia di inizio secolo e ripresa di interesse per la pittura primitivista del medioevo, per Giotto e per il primo rinascimento, e ancora per la ricerca e la valorizzazione di tematiche classiche in pittura, scultura e architettura.

A partire dalla fine degli anni venti il pittore diresse la sua ricerca stilistica sul tema della figura femminile in un interno: tema caro anche ad altri artisti di Novecento, fra i quali Ardengo Soffici, Achille Funi e Mario Tozzi. Una giovane donna incinta prepara una cuffia; le è vicina un'altra donna che cuce una vestina rosa. Il taglio della scena, l'allungamento delle figure, i delicati e modulati colori, la tecnica corposa della pittura che definisce plasticamente le forme rimandano alla tarda lezione di Cézanne e allo stile della pittura italiana più moderna del periodo.

Contardo Barbieri fu apprezzato docente della prestigiosa Accademia Carrara di Bergamo, dove seppe trovare intelligente equilibrio fra gli intenti celebrativi del Ventennio e una fresca, immediata vena pittorica priva di retorica. I suoi quadri incarnano assai bene sia un ideale estetico femminile elegante e alto-borghese degli anni trenta del Novecento, sia una visione affettuosa e schietta dei ceti popolari. Opere quali *Maternità*, *Ragazze bergamasche* (1932) del Museo Civico di Udine, *Adunata di gente in piazza* (1934) della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma si pongono come preziose testimonianze di uno stile e di un modo di vivere e di percepire la realtà che è ormai storia.

BIBLIOGRAFIA

XVII Esposizione biennale internazionale d'arte 1930. Catalogo, Venezia 1930, p. 86, tav. 86; U. NEBBIA, *XVII Biennale di Venezia*, Milano 1930, p. 183; U. NEBBIA, *La XVII Biennale di Venezia*, in "Emporium Bergamo", maggio 1930, p. 284; G.R. CRIPPA, *Contardo Barbieri*, Milano 1957, tav. s.n.; *Anni Trenta*, catalogo della mostra, Milano 1982, p. 632; F. REA, *Contardo Barbieri*, catalogo della mostra, Pavia 1995, pp. 47, 91-93; M.C. RODESCHINI, *Contardo Barbieri*, in *Maestri ed artisti. 200 Anni della Accademia Carrara*, Bergamo 1996, pp. 122-126, 264, con ulteriore bibliografia.



Giacomo Grosso

(1860-1938)

Canale di Venezia

1931
Olio su tela, cm 50 × 70
Provenienza: acquisto da privato
Inv. 997

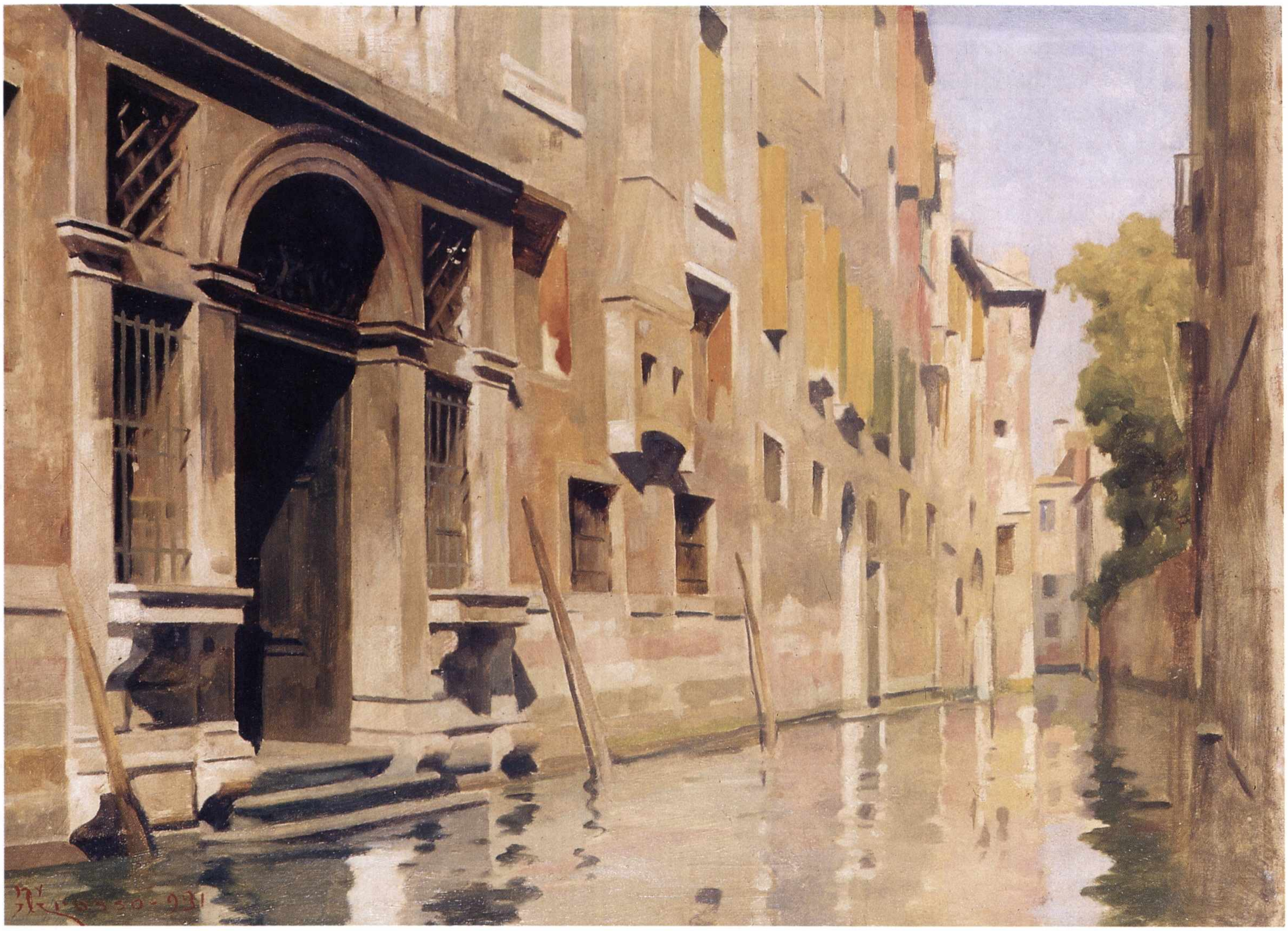
È stato sottolineato dalla critica che si tratta di un canale *"poco praticato dai pittori per le scarse seduzioni intrinseche dello scorcio, molto, forse troppo sobrio nelle architetture"*. Il tema affascinò tuttavia il pittore, che ne realizzò una versione quasi uguale nel 1908 e ancora una replica con piccole varianti nel 1930. L'opera è firmata *"G. Grosso 931"* sulla sinistra in basso.

Dell'ultimo periodo di attività del Grosso, la tela evidenzia le doti di abile colorista e ottimo regista delle luci proprie del pittore. La visione artistica del canale veneziano è limitata, tradizionale, tuttavia gradevole e appagante, frutto di abile mestiere, di esercizio costante e di una tradizione figurativa alla quale il pittore non è venuto mai meno. Lo scorcio, di tenue velleità di ricerca, si inserisce perfettamente nell'ambito della poetica praticata dal Grosso, che durante la vita conobbe riconoscimenti costanti, successo e ammirazione soprattutto di pubblico, ma che dopo la morte fu, fino a tempi recenti, quasi dimenticato. Gli studiosi non hanno trovato finora accordo per una corretta valutazione della sua pittura.

Professore dell'Accademia Albertina di Torino, fu prodigo di incoraggiamenti e di attenzioni verso tutta una generazione di pittori suoi allievi, fra cui spiccano Giacomo Balla e Felice Carena. Grosso fu conscio dei suoi limiti; è noto l'episodio del pittore ormai anziano, che, dopo aver visto i quadri del giovane Casorati, dichiarò sconsolato di *"essere solo un pittore"* a confronto di un *"artista"*. Tuttavia fu tra i più significativi protagonisti della pittura del primo Novecento torinese, incarnando gli ideali borghesi del suo tempo. Di lui sono noti soprattutto celebri ritratti nei quali ha magistralmente fermato con occhio vigile e compiaciuto, favorito da prodigiosa abilità tecnica, l'immagine della nobiltà e dell'alta borghesia torinese. Pittore molto amato anche dai Savoia, realizzò per loro numerosi dipinti.

Le collezioni dell'Istituto conservano una significativa selezione di opere sue, fra cui ricordiamo tre ritratti di presidenti, eseguiti fra 1920 e 1930, un intenso ritratto di Vittorio Emanuele III del 1907, arricchito da straordinaria cornice liberty, e due ariosi bozzetti per il Teatro Regio di Torino del 1905.

BIBLIOGRAFIA
G.L. MARINI (a cura di), *Giacomo Grosso. Il Pittore a Torino fra Ottocento e Novecento*, catalogo della mostra, Milano 1990, p. 119.



Mario Sironi

(1885-1961)

La cupola
Paesaggio arcaico

1920 circa (*La cupola*); 1938 (*Paesaggio arcaico*)
Matita grassa e tempera su carta intelata, cm 38,5 × 38,5 (*La cupola*)
Olio su tela, tecnica mista, cm 70 × 80 (*Paesaggio arcaico*)
Provenienza: acquisizione da fusione con l'IMI
Inv. 12296, 12298

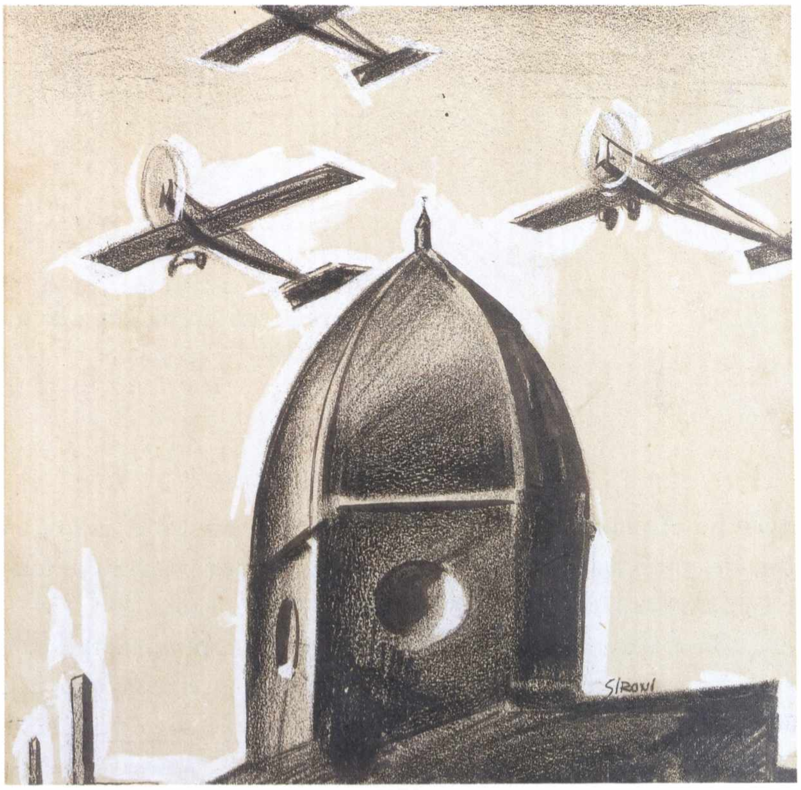
Acquistato sul mercato antiquario milanese nel 1986, *La cupola*, disegno firmato in basso verso sinistra "*Sironi*", non è datato. Il lavoro è tuttavia collocabile cronologicamente verso il 1925 e trova stretta corrispondenza stilistica con il dipinto eseguito con tecnica mista (tempera, collage e china su carta) intitolato *La cattedrale* di collezione privata milanese. *La cupola* è, con tutta probabilità, studio per tavole illustrative della "Rivista italiana del popolo", a cui Sironi iniziò a collaborare nel 1923. La tecnica di esecuzione, l'uso della matita grassa, la resa dinamica dell'insieme, presentano infatti le soluzioni grafiche praticate dall'artista in quell'epoca per le illustrazioni della rivista, che pubblicava anche immagini a piena pagina, di grande formato.

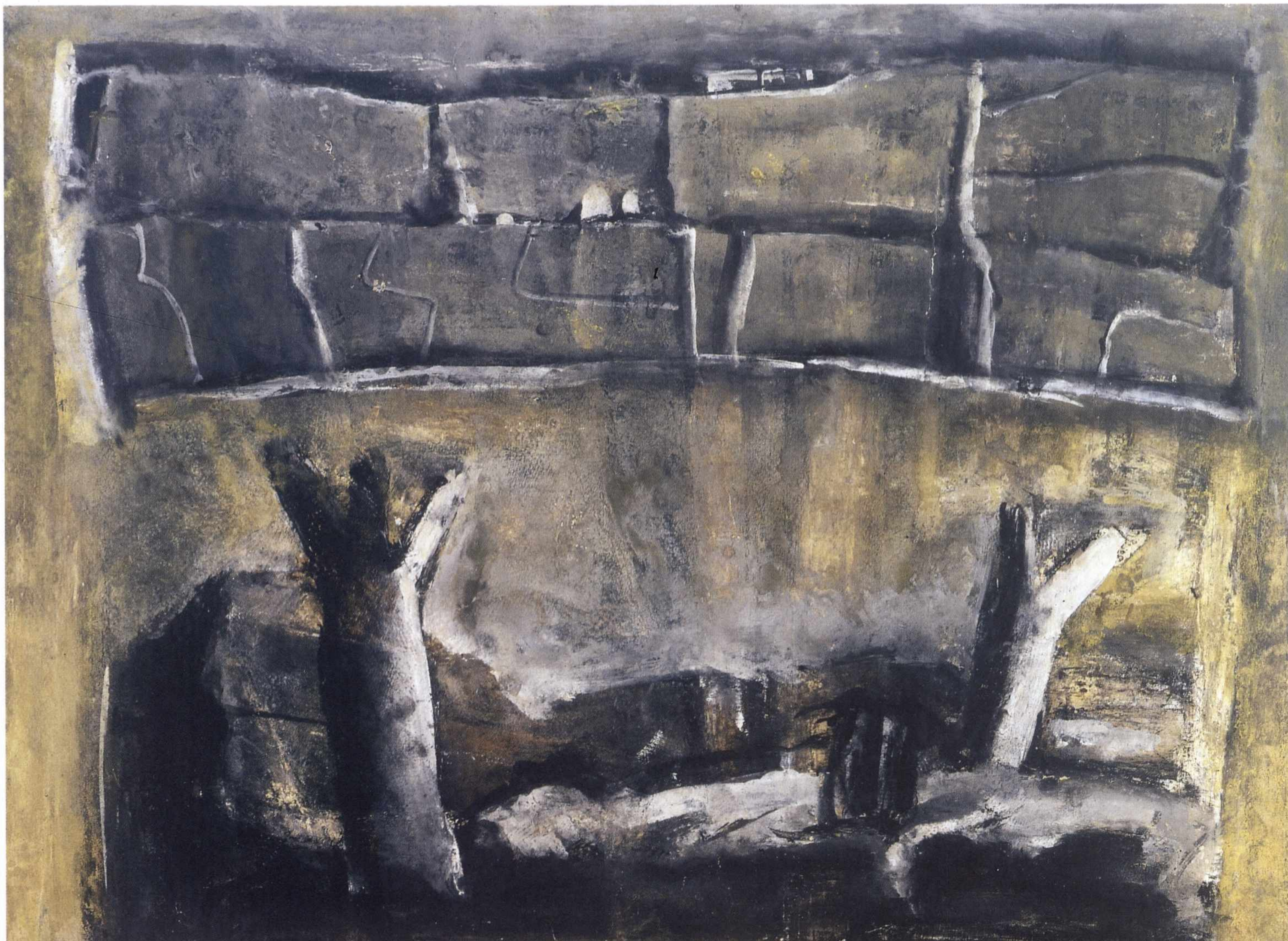
Il tema della cupola della cattedrale, e, più in generale, della struttura classica della cattedrale, ha accompagnato l'attività di Sironi fino almeno alla metà degli anni quaranta del Novecento, quando vi dedica ancora un piccolo nucleo di tele in cui si esaltano le "*cattedrali italiche*", intese come "*splendide testimonianze della grandezza civile ed artistica degli italiani*". Gli aerei che sorvolano rapidi il cielo si riallacciano invece ai trascorsi futuristi del pittore e all'esaltazione della velocità e del movimento.

Del 1938 è invece il dipinto *Paesaggio arcaico*, firmato e datato in basso a destra, acquistato dall'IMI nel 1986 presso lo studio Carlo Grossetti di Milano. L'opera, pubblicata senza commento specifico in un catalogo del 1973 della Galleria dell'Annunciata di Milano, appartiene a un periodo molto particolare dell'attività del Sironi, quando egli, dopo la mostra della "Rivoluzione fascista" del 1932 di Roma e della V Triennale di Milano del 1933, sviluppò una pittura classicista, fortemente anti-accademica, coincidente con una sorta di "estetica collettiva" italiana, una classicità antropologica che trae le sue radici direttamente dalle sculture romane antiche, dalla scultura romanica, dall'arte bizantina e da quella quattrocentesca toscana. In tale ottica rientra anche la tipica definizione "a scomparti", arricchita da stile monumentale di grande impatto, che nel periodo il pittore adotta per le sue tele e soprattutto per i suoi grandi affreschi.

Nel *Paesaggio arcaico* – titolo programmatico – sono evidenti gli influssi dalla pittura murale del Trecento, ma anche quelli da Massimo Campigli, da cui trae l'assetto compositivo della scena; l'artista recupera anche alcuni formalismi del periodo "metafisico", reinterpretandoli con pittura più materica e gestuale e con l'uso del colore volutamente trattenuto su tonalità grigie e ocra, accesi però dei bagliori e delle mille sfumate tonalità delle pietre antiche. Il paesaggio, scarno e monumentale, riflette assai bene la ricerca letteraria di Sironi, che allora si dedica alla lettura del poema *Le opere e i giorni* di Esiodo, illustrato anche nel grande affresco presentato alla Triennale del 1933. Sironi, a partire soprattutto dalla metà degli anni trenta e fino alla metà degli anni quaranta, si dedicò in modo prevalente alla pittura murale, all'architettura, alla illustrazione, alla scenografia, alla scultura, tralasciando progressivamente la pittura da cavalletto: il dipinto è quindi rara testimonianza di tale attività.

BIBLIOGRAFIA
Inediti.


SIRONI



Filippo De Pisis

(1896-1956)

Natura morta con pesce

1938
Acquerello su cartone, cm 53,5 × 77,5
Provenienza: acquisizione da fusione con l'IMI
Inv. 12162

La natura morta esemplifica la poetica del pittore sulla fragilità delle cose umane; la dorata e dilagante nota arancione che lo caratterizza aggiunge ulteriore elemento di emozione. Datata 1938, appartiene alla fase dell'attività di De Pisis nella quale egli cerca di esprimere i propri stati d'animo con forme eccentricamente abbreviate, eleganti e sottili. Tra la fine degli anni trenta e l'inizio dei quaranta l'artista elabora nature morte sempre più popolate di oggetti spesso fragili e bizzarri che si stagliano su piani fortemente inclinati, specchio della sua anima inquieta.

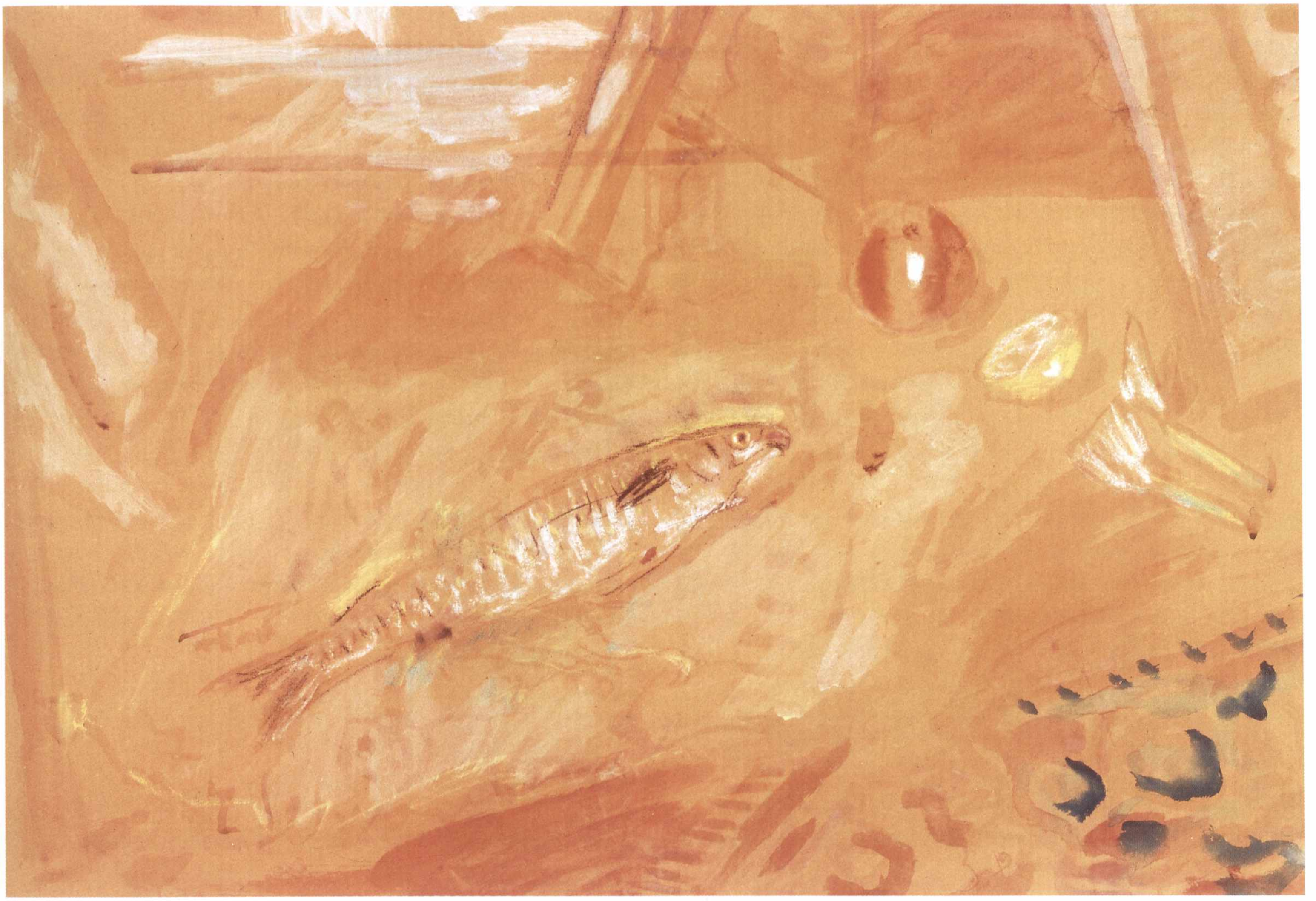
Nel 1938 la rivista "Emporium" rileva la particolare bellezza delle nature morte dipinte dall'artista, ritenendole stilisticamente vicine a quelle di "*certi pittori di Pompei, alle nature morte favolose sulle quali il tempo sembra aver costruito la sua leggenda*"; in seguito Cesare Brandi afferma che il loro fascino scaturisce da una "*infinità di elementi*" variati e fantastici, che finisce con il costituire una sintesi imprevista della realtà. Caratteristico di questo tempo in De Pisis è anche il modellato delle figure, "*a macchie, a sporcature, a chiazze e ammaccature, colato dentro uno stampo sensibile, mutevole e delicato, soggetto ad alterarsi come cera al calore, o come la polpa di un frutto quando matura*".

Il tema della natura morta con il pesce ritorna costante nell'artista, più spesso trattato nella pittura a olio che nell'acquerello. Il pittore carica il soggetto di simbologie drammatiche: nello schivo e sfuggente pesce tratto a secco e ormai irrigidito nella morte vede una proiezione di sé.

Si conosce dello stesso 1938 un dipinto – un olio su tela pubblicato da Giuliano Briganti – che raffigura una natura morta con pesce, di esito stilistico assai prossimo.

L'opera è stata acquistata nel 1987 presso la Galleria Arte e Altro di Milano.

BIBLIOGRAFIA
Inedito.



Ottone Rosai

(1895-1957)

Luci sulle case
Paesaggio

1952 circa (*Luci sulle case*); 1956 circa (*Paesaggio*)
Olio su tela, cm 65 × 50 (*Luci sulle case*)
Olio su tela, cm 95,5 × 70 (*Paesaggio*)
Provenienza: acquisizione da fusione con l'IMI
Inv. 12636, 12708

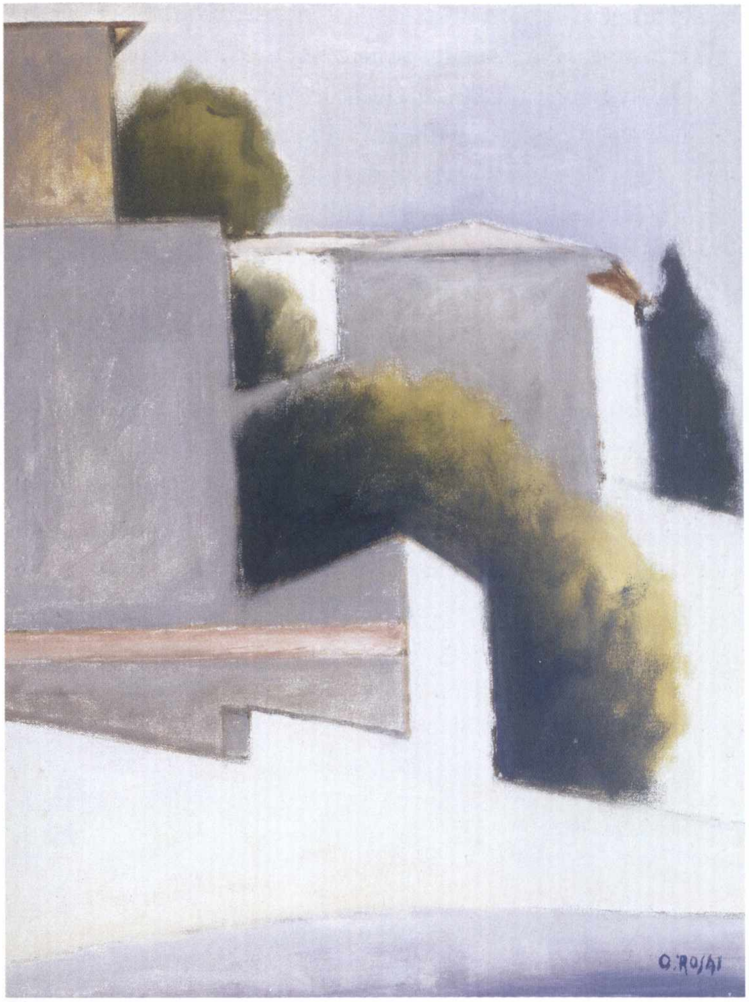
L'Istituto possiede dieci tele di Rosai, in parte comprate presso la vedova del pittore e in parte presso gallerie. *Luci sulle case* fu acquistata nel 1960 presso la Galleria d'Arte "Il Fiore" di Firenze, e il *Paesaggio* presso la Galleria d'Arte Chiurazzi di Roma.

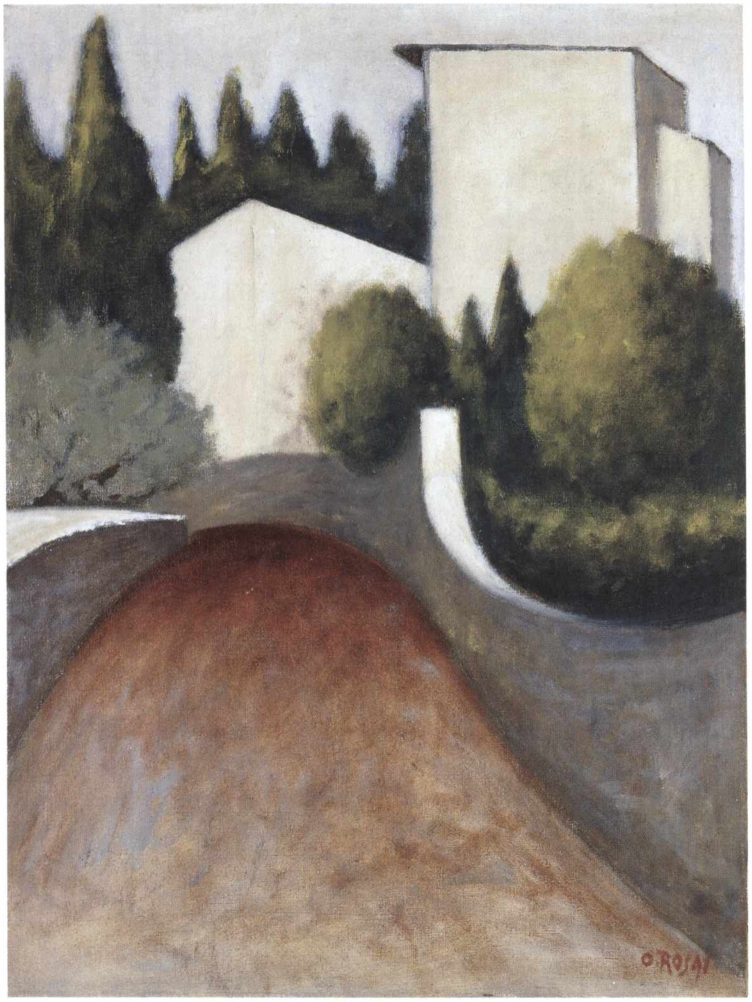
Si tratta di due paesaggi toscani, firmati entrambi sulla destra in basso "*O. Rosai*", dipinti nell'ultima fase della vita, databili fra 1952 e 1956, e confrontabili con opere note e pubblicate. Probabilmente le case e la viuzza fra i cipressi sono identificabili in quelle dell'amata via San Leonardo ove l'artista abitava, dipinta molte volte secondo vari scorci prospettici. Evidente nei due quadri il tema della solitudine, sovente trattato.

La pittura di Rosai è legata al tema del paesaggio, alle strade e ai quartieri popolari di Firenze, alle stradine della collina e delle vallate dell'Appennino, ai cipressi, agli ulivi. Sono scorci caratterizzati da colori secchi e terrosi, linee forti, forme pietrose e aspre proprie del sobrio e asciutto paesaggio toscano, che Rosai seppe interpretare con essenziale semplicità e nitidezza. I suoi dipinti sono stati a mano a mano accostati a quelli di Scipione, con il quale condivide l'impasto e il gusto della composizione, e a quelli di Soffici, di Morandi e di Carrà, artisti intenti a tentare per la maggior parte della loro vita una linea originale e solitaria di ricerca artistica. Rosai, transitato per il futurismo, elaborò in seguito il proprio linguaggio attraverso interessi diversi: alla stagione futurista seguirono infatti le esperienze del purismo e della pittura metafisica, soprattutto verificabile tramite Carrà e Morandi, e l'influsso di Paul Cézanne, nonché il recupero del Quattrocento toscano.

Nell'ultimo ventennio della sua vita – proprio il tempo dei due dipinti – sviluppa una nuova pittura di nature morte, di paesaggi e composizioni con figure: il suo interesse si rivolge a immagini di luoghi, cose e uomini di una Firenze minore, dimessi; riesce, quasi per miracolo, a rivestire di nuova luce gli scorci fiorentini, strappandoli dalla banalità in cui molti convenzionali pittori otto-novecenteschi li avevano confinate e raggiungendo quella che Carlo Ludovico Ragghianti ha definito "*nudità di immagine*" in grado di costruire un "*nesso vivente con il passato*". Poeta delle cose semplici, elabora uno stile che riscuote anche l'ammirazione di Giuseppe Ungaretti, che lo definisce: "*asciutto, nervoso, preciso, d'una bellezza schiettamente d'Italia come quella di un Fiorentino delle origini*". A questo stile e alla città nativa il pittore rimane fedele fino alla morte.

Bibliografia
Inediti.


O. ROSAI


O. ROSAI

Jessie Boswell

(1881-1956)

Estate

1940
Olio su tela, cm 59 × 49
Provenienza: acquisto sul mercato antiquario
Inv. 11924

L'opera, inedita e sconosciuta alla critica, è stata recentemente oggetto di una prima pubblicazione ed è una delle migliori raffigurazioni d'interni di Jessie Boswell, che fece parte dello storico gruppo dei "Sei di Torino", attivo fra il 1929 e il 1931, comprendente Gigi Chessa, Nicola Galante, Carlo Levi, Francesco Menzio ed Enrico Paulucci.

Della pittrice inglese si conoscono altri quadri raffiguranti interni, interpretati sempre con delicata sensibilità; particolarmente noto è l'*Interno di casa Gualino*, che, tra l'altro, rimane preziosa testimonianza circa la collocazione delle raccolte d'arte del mecenate Riccardo Gualino, nella cui abitazione la Boswell visse lungamente, fra 1913 e 1928, in qualità di dama di compagnia.

Fra i dipinti che possono essere stilisticamente avvicinati a quello dell'Istituto, ricordiamo anche *Interno gaio* della collezione Pittaluga di Torino e *Interno di studio* del 1926.

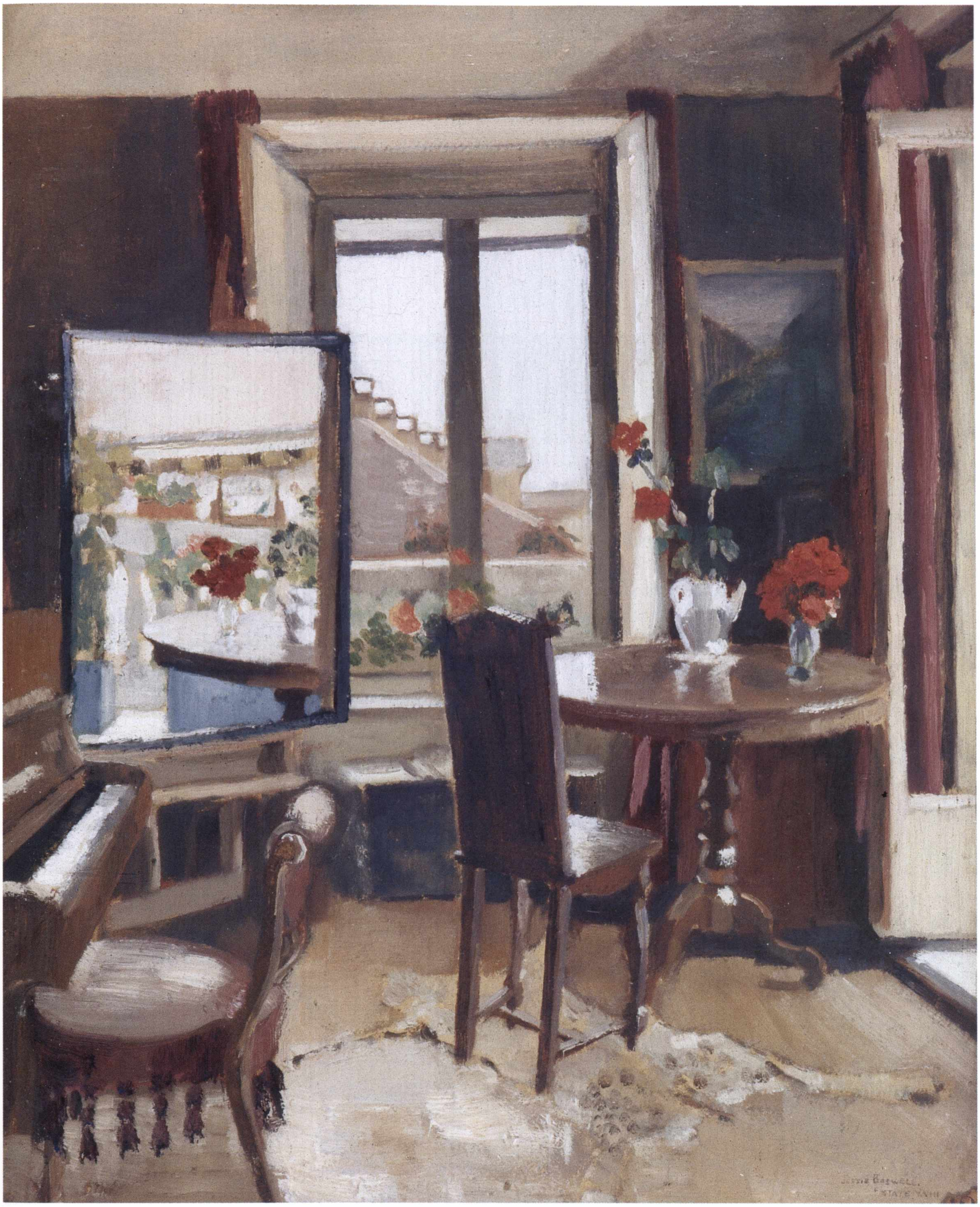
Estate è opera firmata e datata "*Jessie Boswell / Estate XVIII*" (1940) sulla destra in basso e appartiene all'ultima fase pittorica dell'artista, che lavorò ed espose solo fino al 1941.

La valutazione critica dei lavori della pittrice, che sta ormai raggiungendo importanza notevole, è soggetta a forti oscillazioni in base alla diversa visione della sua attività artistica.

L'opera, di grande qualità, avvince per la raccolta poesia e per la sobrietà severa dei volumi e delle luci: spirito e stile peculiari degli artisti che si radunarono attorno a Gualino, particolarmente sensibile alla pittura d'avanguardia del suo tempo, collezionista, fra l'altro, di Modigliani, Renoir, Manet, De Pisis, Spadini, Casorati.

Nella stanza, forse camera della casa della pittrice, sono visibili il pianoforte, il quadro che riproduce lo stesso interno, il tavolo sopra cui sono due vasi con rose rosse: tutto è invaso dalla luce ferma e bianca, mentre la stesura fluida del colore evidenzia un influsso della pittura macchiaiola, conosciuta direttamente tramite le collezioni Gualino (che possedeva numerose opere di Fattori, Signorini, Lega e Boldini giovane), con superfici campite a contrasto e attenzione tutta femminile ai dettagli dell'arredo.

BIBLIOGRAFIA
A. CIFANI, F. MONETTI, *Il Palazzo dell'Istituto Bancario San Paolo di Torino e le sue collezioni d'arte*, Torino 1997, p. 43.


JESSIE BOSWELL.
ESTATE VVIII

Carlo Carrà

(1881-1966)

Marina

1949
Olio su tela, cm 40 × 50
Provenienza: acquisizione da fusione con l'IMI
Inv. 12735

Nella pittura di Carlo Carrà il paesaggio ha sempre giocato un ruolo molto importante e l'artista ne ha fatto uno dei punti più intensi della sua poetica: esso scaturisce infatti da una originale visione, in cui convivono sia i ricordi e le esperienze di una profonda meditazione di Giotto, da lui tanto ammirato da averlo fatto oggetto di un libro (1951), sia quelli del romanticismo ottocentesco piemontese e lombardo. Raffinato pittore, Carrà ritiene che la "*spazialità sia un valore emotivo della costruzione architettonica e pittorica del mondo poetico che vive nello spirito di un artista*" e proprio questa spazialità, unita ai dettami e alle esperienze delle avanguardie, gli ha consentito di elaborare un processo creativo del paesaggio, da interpretare attraverso una chiave privilegiata, che faccia dello stesso "*un poema pieno di spazio e di sogno*"; fin dai primi del Novecento nei suoi paesaggi convivono effettivamente sogno e poetica visione dello spazio, che si adattano stilisticamente in modo armonioso alle varie fasi culturali che il pittore attraversa nel corso del tempo e di cui fu grande protagonista: il Futurismo, il "Novecento", ecc.

Dal celebre *Pino sul mare* (1921) in poi, la ricerca si fa ancora più attenta. Carrà, in possesso di un concetto trascendentale dell'arte, porta nel paesaggio una ricerca di assoluto, di silenzio, di solitudine meditativa, di poesia, che conduce a risultati magicamente composti, malinconici ma sempre calibrati, profondamente e sinceramente umani.

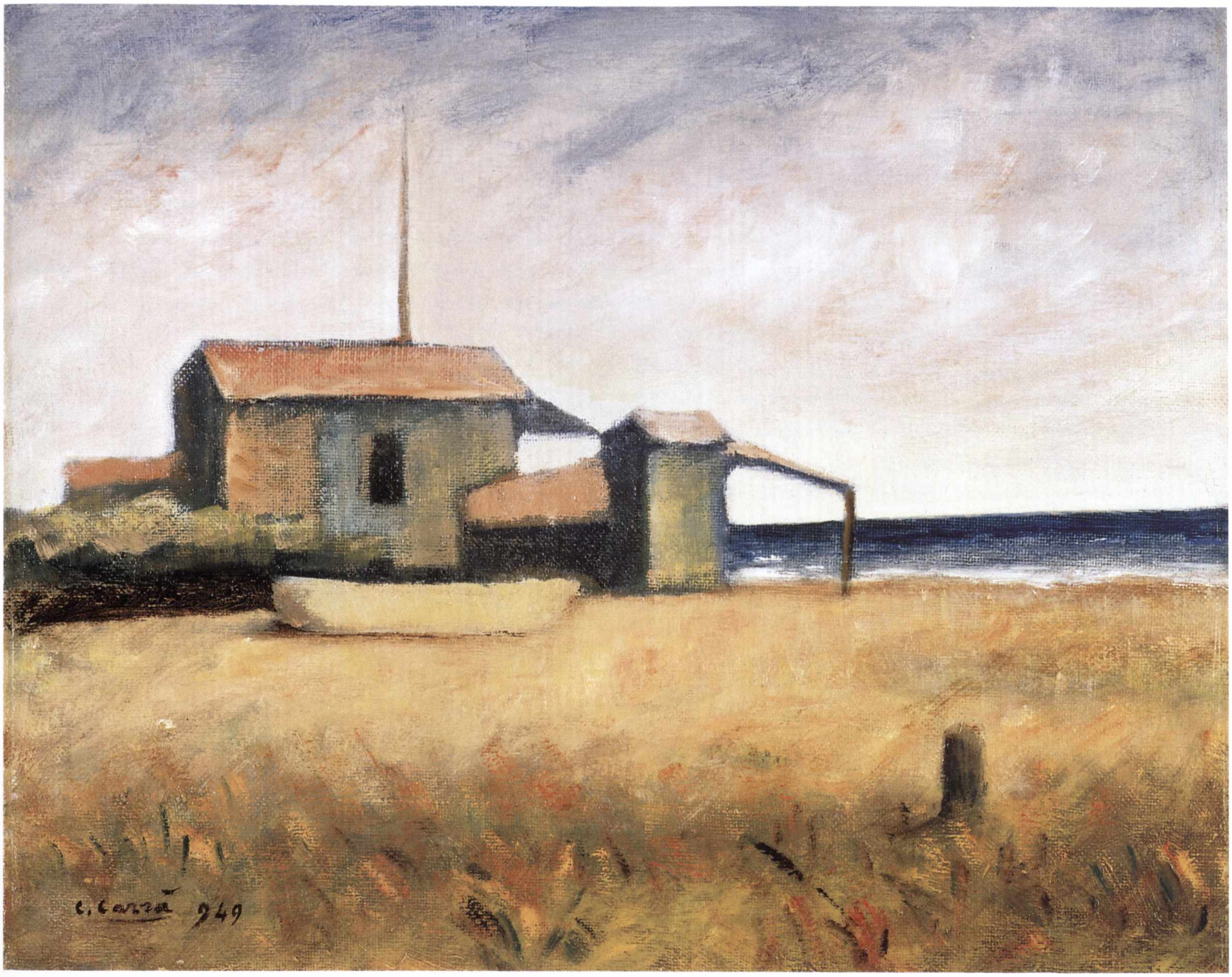
Dopo aver attraversato varie fasi, il pittore approda negli anni quaranta a una fase tardo-metafisica nella quale incomincia a indagare la grande pittura rinascimentale italiana del primo Quattrocento, traendo spunti ispirativi da Masaccio e Piero della Francesca. È allora che si colloca anche questa *Marina*, firmata in basso a sinistra "*C. Carrà 1949*". Il paesaggio è quello della Versilia, ove era solito recarsi ogni anno in vacanza fin dal 1926: le spiagge allora solitarie, i capanni sparsi, le barche. La critica ha rilevato come la natura e il paesaggio toscano nella loro connotazione "antica" e rigorosa si prestino alle sue indagini, sempre condotte sul filo della classicità, e come nel procedere delle ricerche la forza liberatrice del colore, prima trattenuta e volutamente castigata, si accenda progressivamente di rossi, rosa e blu trasparenti.

Francesco Arcangeli, in un fondamentale scritto su Carrà (1948), ha descritto la fase degli anni quaranta come quella in cui il pittore "*dopo lunghe lotte*", ormai non più giovane, entra in un riposo quieto e contemplativo alla ricerca però di ancora nuove forme "*d'una indomita energia*"; senza nascondere, tuttavia, una certa stanchezza nella produzione, "*un accenno di fatica e di monotonia*", riscattati tuttavia proprio da quell'energia vitale e segreta che pare abitare anche questa spiaggia perlacea e solitaria.

La *Marina*, pubblicata nell'opera omnia dell'artista, fu acquistata dall'IMI nel 1985 e fa parte di un gruppo di lavori dell'autore di proprietà dell'Istituto, che comprende anche sei disegni.

Bibliografia

M. Carrà, *Carrà. Tutta l'opera pittorica*, vol. II: *1931-1950*, Milano 1968, fotografia n. 21/49.


C. Carrà 949

Lucio Fontana

(1899-1968)

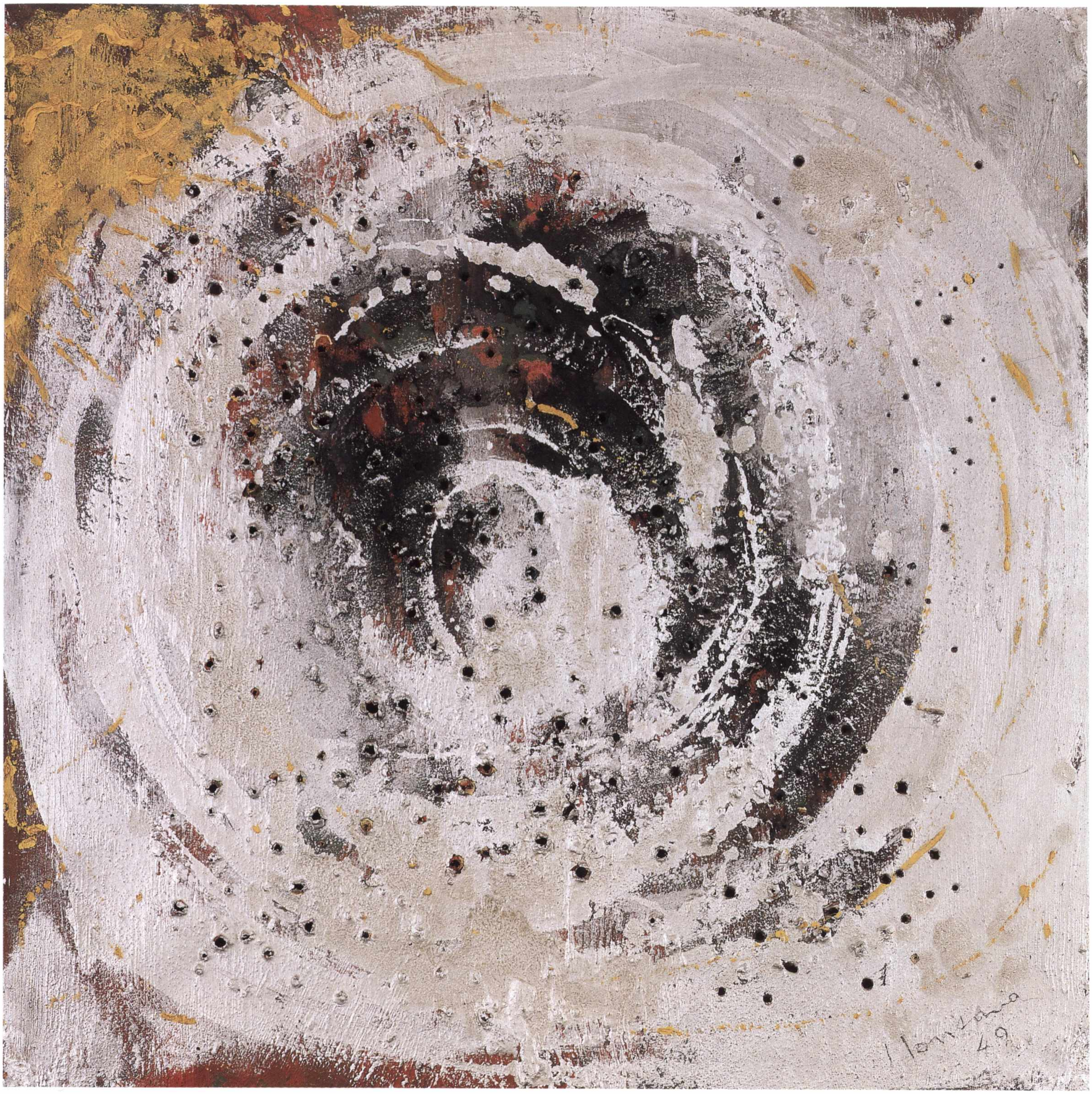
Concetto spaziale (Galassia)

1951
Polimaterico su tela, cm 68 × 70
Provenienza: acquisizione da fusione con il Banco Lariano
Inv. 10023

L'opera è firmata e datata sulla destra in basso "*L. Fontana 49*", ma la critica la ritiene lavoro del 1951. Fontana fu caposcuola dello spazialismo, movimento fondato nel 1947, che si proponeva di rinnovare la pittura e la scultura per adeguarle alle conquiste del progresso scientifico. Si volevano superare le porte della pittura astratta per elaborare nuovi strumenti di comunicazione in grado di dare vita a forme, colori e suoni attraverso gli spazi. Tra il 1948 e il 1949, precisa Enrico Crispolti, "*il tema spaziale per Fontana acquista una precisa iconografia: quella del vortice, come sorta di origine dello spazio stesso*". Nell'opera, per l'appunto, un vortice sfuma verso lontananze siderali. L'artista recupera alle sue ricerche informali elementi del surrealismo e dell'astrattismo per volgerli verso una organizzazione fisica e non metaforica dello spazio. I buchi e i tagli che pratica nelle sue opere a partire dagli anni cinquanta destano scandalo, ma riportano in evidenza la necessità del segno, del gesto calligrafico che crea ombre e rilievi sulle superfici. Fontana era dunque alla ricerca, assai prima che ciò divenisse *routine* nella pittura europea e americana, di una situazione di rottura, in cui il quadro potesse uscire dalla cornice; desiderava, "*un'espressione d'arte aerea*", in grado di durare magari un solo minuto, ma densa e pregnante come se potesse durare "*un millennio*", una "*eternità*". Il vortice di galassie rotanti e ribollenti della materia primordiale in quest'opera ben rappresenta tale ricerca lirica e tale tensione spazio-temporale, come intuito dalla critica, che, soprattutto nel corso degli ultimi anni, l'ha richiesta più volte per esporla in mostre di rilevanza internazionale.

Bibliografia

Lucio Fontana. Entre materia y espacio, Madrid 1998, tav. 18 e *passim*; *Venezia 1950-1959. Il rinnovamento della pittura in Italia*, catalogo della mostra, Ferrara 2000, tav. 24; G. Joppolo, *Lucio Fontana, le Spatialisme, et les néo-avant-gardes en Italie autour de 1950*, in "Studiolo", I, 2002, pp. 273-292.



Alberto Burri

(1915-1995)

Sabbia

1952
Polimaterico con olio su tela, cm 110 × 90
Provenienza: acquisizione da fusione con il Banco Lariano
Inv. 10025

Alberto Burri esordisce come artista figurativo, influenzato dall'ambiente romano, nel quale le figure dominanti Balla e Prampolini si proponevano attivi nella sperimentazione di materiali alternativi a quelli della tradizionale pittura figurativa. Entra nel 1950 nel gruppo "Origine", che si distacca dall'astrattismo formalista e accademico, per ricercare un rapporto diverso con la realtà e proporre un'arte elementare, ricca di energia, dove il colore è ridotto alle forme più semplici.

La sua personalità inizia a esprimersi in forma matura e originale a partire dalla seconda metà degli anni quaranta. Da allora la sua vicenda artistica si svolge per cicli regolari. I primi lavori importanti sono i *Catrami*, seguiti dalle *Muffe* e, soprattutto, dai famosi *Sacchi*, costituiti da grandi ritagli di tela di sacco applicati sulla tela secondo un preciso ordine di composizione. In un primo tempo l'artista interviene con colore, sabbia, catrame. Ma, a partire dal 1952-53, la tela di sacco comincia a proporsi come tale, ad assumere vita autonoma, con l'ordito della juta, le sue cuciture, gli strappi, le scritte stampigliate. Una tensione scaturisce dal contrasto tra due opposti elementi: da una parte, l'ordine, il rigore che governa l'opera, dall'altra, l'energia espressiva del materiale, con le sue cicatrici e le tracce delle varie vicissitudini, una sorta di "sudario", che riflette metaforicamente la dura condizione esistenziale dell'uomo del dopoguerra. Analogo discorso vale per i materiali, che in fasi successive entrano da protagonisti nelle opere dell'artista: legni, plastiche, ferri, cretti e cellotex.

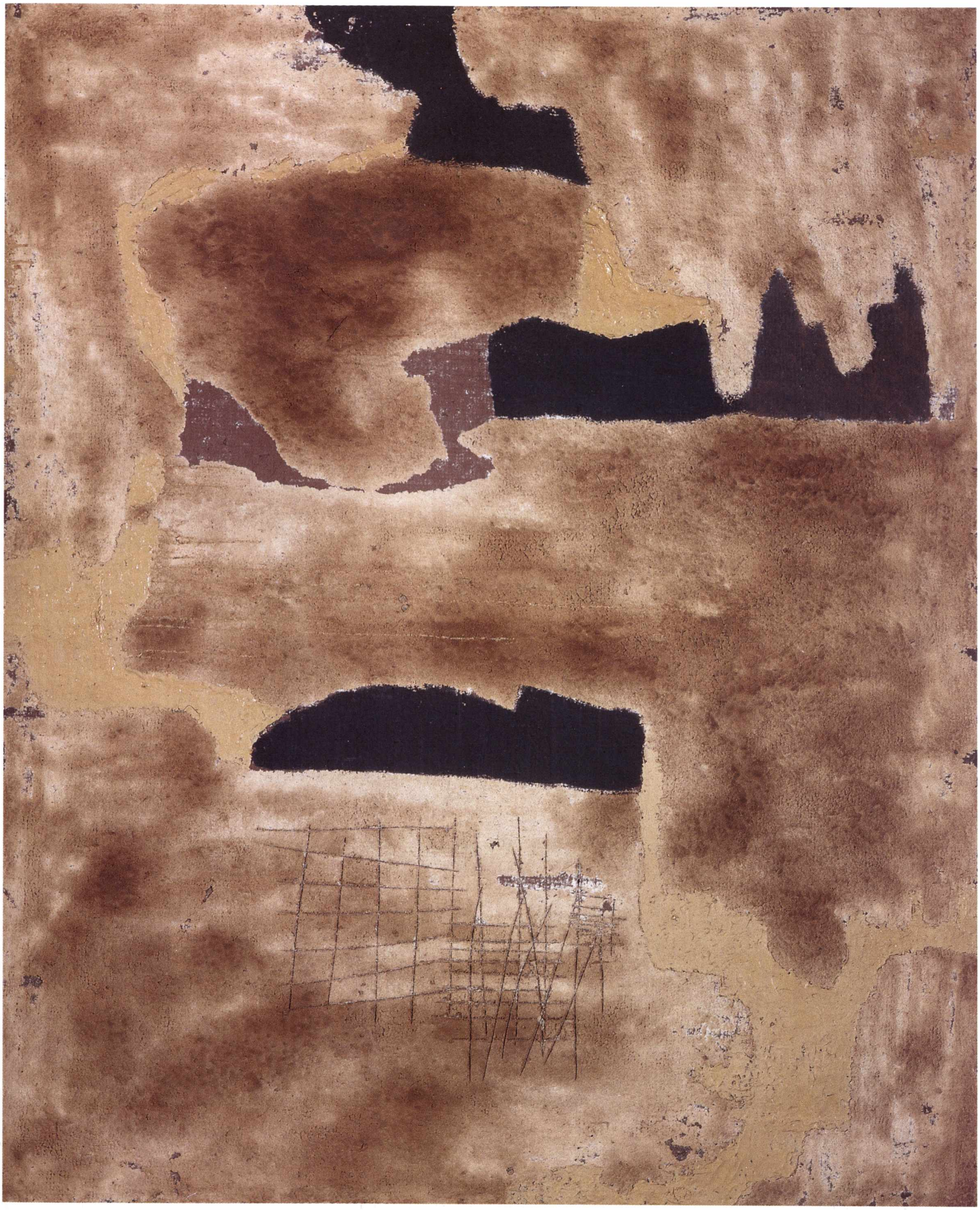
La critica ha sottolineato l'interesse precipuo di Burri per la materia, anche al di là del dramma esistenziale. Scegliere e accostare diversi materiali, strapparli, lacerarli, bruciarli, generarne di nuovi, serve a produrre nuova vita, a inventare nuove possibilità. È attività istintiva, che richiede grande fermezza e controllo, per passare senza traumi dall'informe alla forma, dal caos del processo al dominio della coscienza. Una posizione di classica compostezza, che va oltre l'esperienza informale. In effetti, con l'andar degli anni, Burri accentua il rigore della composizione, a scapito dell'espressività. La motivazione di fondo è sempre la stessa: indagare la materia per trovare la bellezza.

Artista innovativo, ha influenzato molto l'arte del suo tempo: i *Sacchi* e l'uso di materiali di recupero hanno avuto forti ripercussioni sui "Nouveaux Réalistes", sui neodadaisti americani, e soprattutto su Rauschenberg, che nel 1953 visitò il suo studio romano. Alla sua visione fanno riferimento sicuramente alcuni protagonisti dell'Arte povera, in particolare Jannis Kounellis e Mario Merz.

L'opera dell'Istituto è molto significativa nell'attività di Burri, sia per l'epoca di realizzazione (1952), che per il soggetto, legato alle tematiche della coeva arte astratta americana ed europea. Nella monografia su Burri Cesare Brandi ha affermato che questo particolare momento artistico rappresenta una fase di forte evoluzione del pittore, durante la quale la tela perde le sue caratteristiche riducendosi a *"povero straccio"*; la fase precede la serie dei *Sacchi*, ma comprende *"altrettanti punti di forza delle strutture di Burri. Questi elementi sono i Crateri, le Lacerazioni, le Efflorescenze o Muffe"*. Lavoro dunque sul crinale fra le varie fasi sperimentali ed evolutive, *Sabbia 1952* presenta una irregolare superficie chiara, sulla quale si stagliano alcune forme scure astratte. La forma nera, ad esempio, è simbolicamente preceduta, nel registro sottostante, da un reticolo reso da pseudo-realistici graffi sulla tela. L'effetto, al di fuori di ogni convenzione estetica, è di estrema preziosità materica: una sorta di vera e propria bellezza e metamorfosi del deteriore, della dissoluzione organica. *Sabbia 1952* è stata posta in relazione stilistica con *Muffa 1952* della collezione Tersigni di Roma, e con *Sabbia 1952* della collezione di Mr. e Mrs. Walter Barliss Greenwich, Connecticut.

L'opera proviene dalla collezione Matthew Moore di Filadelfia ed è stata pubblicata nella monografia di Burri scritta da Cesare Brandi.

BIBLIOGRAFIA
C. BRANDI, *Burri*, Roma 1963, p. 23, tav. 12.



Arturo Tosi

(1871-1956)

Valle di Novembre

1953 circa
Olio su tela, cm 31 × 40
Provenienza: acquisizione da fusione con l'IMI
Inv. 12588

Tosi si forma sugli esempi della tradizione dell'Ottocento lombardo, dagli scapigliati a Ranzoni, a Emilio Gola. In seguito sono il divisionismo di Vittore Grubicy e l'impressionismo ad affascinarlo. Nel 1927 il pittore è tra i fondatori del gruppo milanese di "Novecento", ma la sua arte si evolve in realtà in tutt'altra direzione, seguendo il rapporto emotivo con la natura, ricercato, lontano da ogni ufficialità, nel suo ritiro in val Seriana. Durante l'intero arco della sua attività Tosi dipinse prevalentemente oli e acquerelli di nature morte e paesaggi, che trattò con sensibilità romantica e vigore cromatico, per poi giungere, soprattutto attraverso lo studio di Cézanne, a soluzioni di una spazialità ampia e geometricamente costruita, memore della lezione macchiaiola italiana.

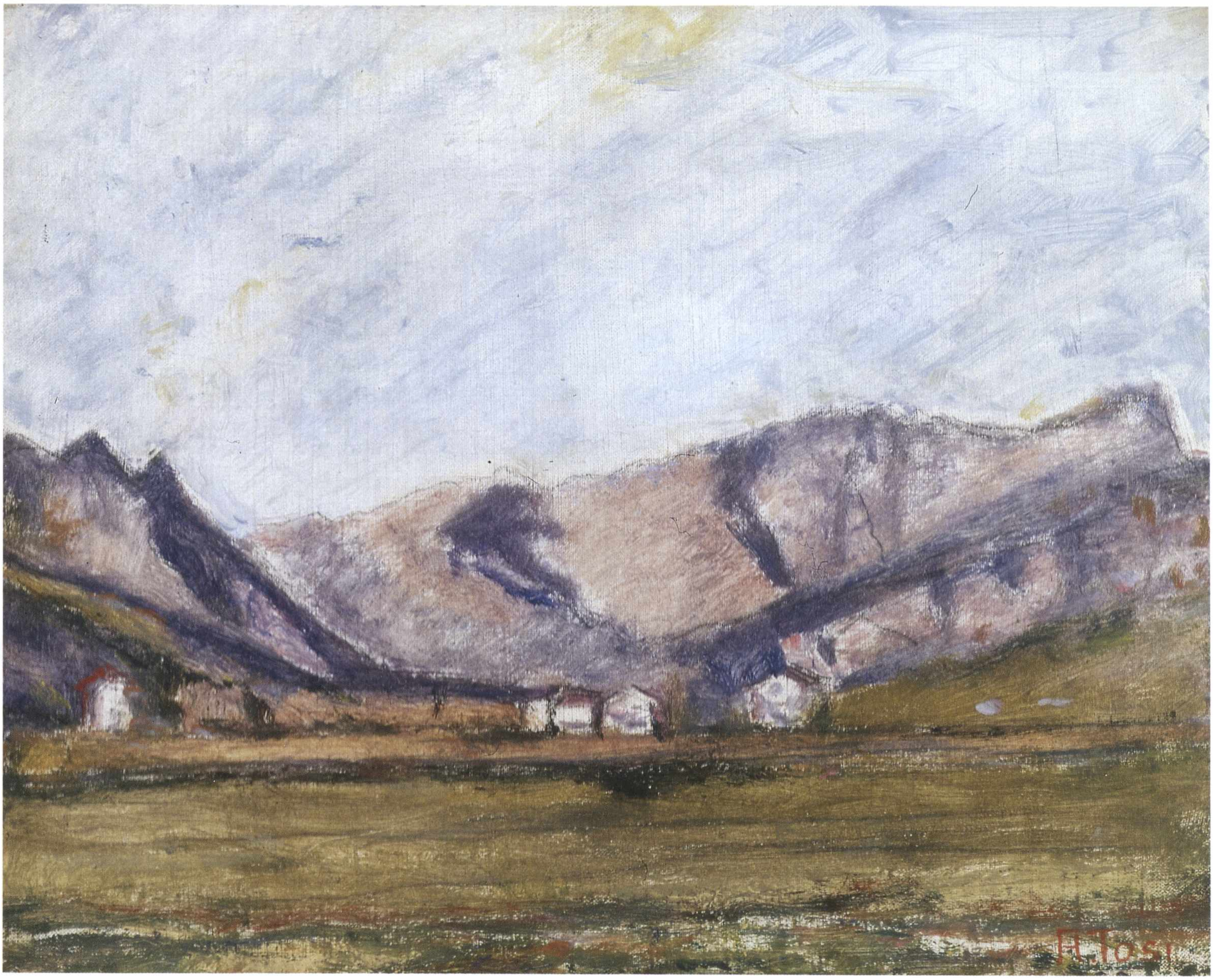
Tenacemente antiretorico, uomo schivo, Tosi fu legato nei paesaggi alla poetica contemplazione della terra e del suo lavoro; lo stesso artista ribadì in uno scritto del 1931 che i suoi maggiori impegni e interessi erano legati alla ricerca di una aderenza "*più intima al sentimento agreste della natura*", sentimento scoperto nelle vallate bergamasche e nelle colline liguri, dipinte più volte e sotto varie e sempre diverse prospettive.

Valle di Novembre, firmata in basso a destra "*A. Tosi*", esposta alla Biennale di Venezia del 1954 e poi ancora nella mostra del 1999 di Milano e Bergamo, pare annunciare, profetica anche nel titolo, l'estremo autunno della sua vita: quando la dipinse l'artista aveva ormai superato gli ottant'anni; la tela è infatti una visione pallida e silente di uno spazio montano delineato con colori rarefatti, quasi consunti; per essa si attagliano le osservazioni di Massimo Bontempelli che, in generale, nei paesaggi di Tosi sottolineava innanzitutto la ricerca protesa verso l'infinito, in una atmosfera quasi magica, misteriosa e trepida, che li vivificava conferendo loro una dimensione carica di una "*intensa inquietudine, quasi un'altra dimensione in cui la vita nostra si proietta*".

Il dipinto fu acquistato dall'IMI nel 1954 unitamente a un'altra tela del pittore intitolata *Settembre*.

BIBLIOGRAFIA

L. CARAMEL, C. GIAN FERRARI (cura di), *Arturo Tosi: natura ed emozione*, catalogo della mostra, Milano 1999, p. 150 e *passim*.


A. Tosi

Gastone Novelli

(1925-1968)

Per ricordare la vita

1959
Collage su colore, cm 60 × 95
Provenienza: acquisizione da fusione con l'IMI
Inv. 12771

La pittura di Novelli, con la sua spessa materia che qualche critico ha definito "cremosa", le sottili sfumature di colori sottotono, che abilmente si alternano a tonalità vivaci, racconta in modo esemplare la malinconica parabola di un pittore appartato e solitario. Novelli è scomparso ancor giovane e tutta la sua pittura pare attraversata dal presagio della morte e dal senso di straniata e trasognata partecipazione alle cose. La sua arte è lirica come i singolari e poetici titoli delle sue opere.

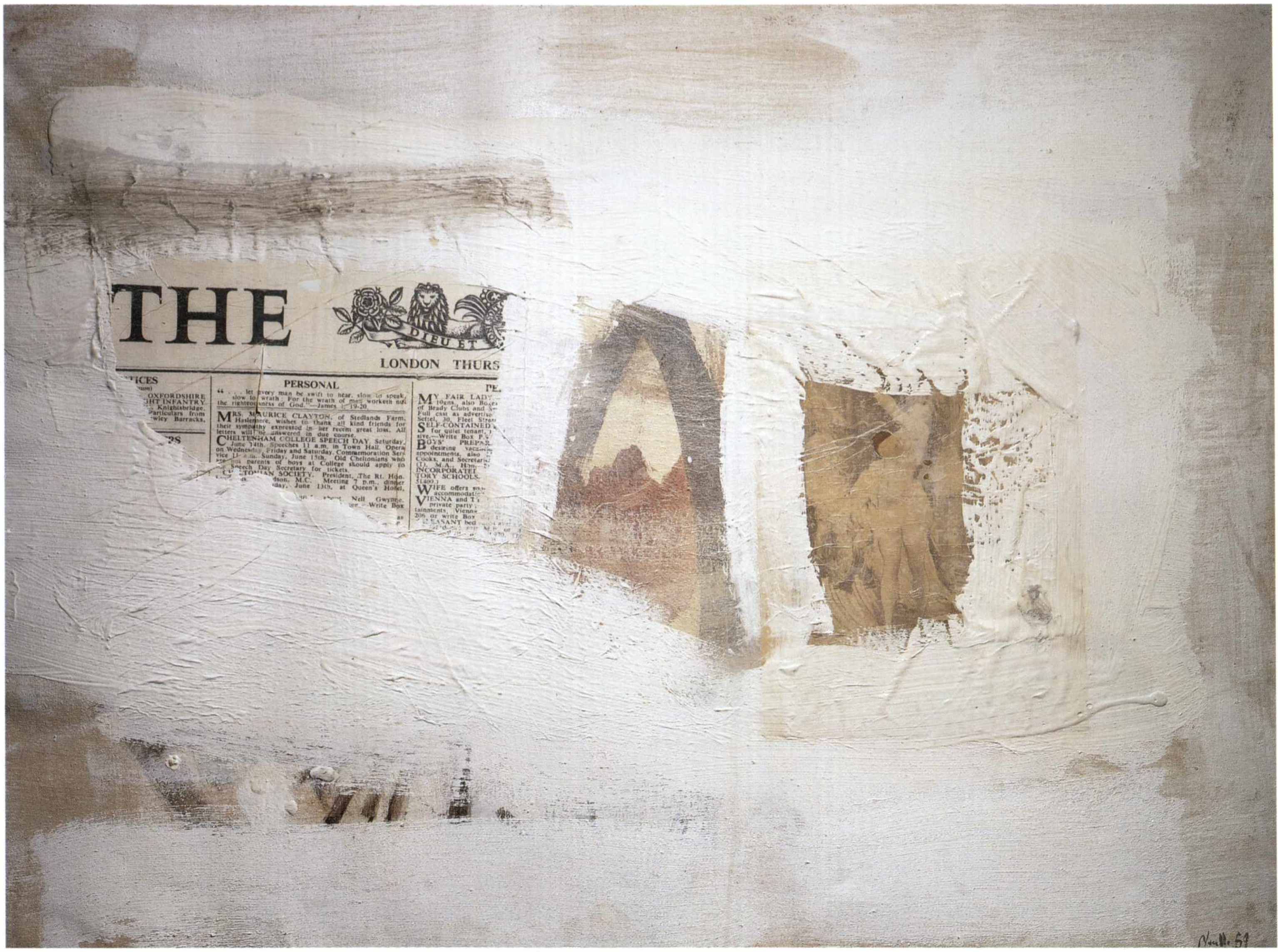
Il pittore è stato tra i protagonisti delle avanguardie degli anni cinquanta e sessanta, precursore di molte tendenze seguenti. Gli anni più significativi della sua ricerca vanno dalla metà degli anni cinquanta alla morte (1968): poco più di un decennio in cui ha realizzato lavori di intenso impatto visivo, costruiti su fluida e originale compenetrazione delle funzioni segniche, iconiche, simboliche e concettuali in un intrecciarsi di ordine, intuito e profondità.

Per ricordare la vita è opera datata e firmata sulla destra in basso *"G. Novelli 59"*, quando l'artista sta per giungere a uno snodo stilistico che lo porta verso il superamento dell'Informale in chiave di segno e scrittura.

Fra 1959 e 1960 dipinge opere fondamentali per la sua poetica, come *Première salle de Musée* e *Seconde salle de Musée*; in esse, come in quella dell'Istituto, si dipana sulla superficie di un ideale muro una densa materia coloristica, tessuta di grigi e di bianchi nella quale scaturiscono squarci di manifesti strappati, testi e macchie, parti di giornali incollati, quasi una collezione di frammenti di ricordi di cose amate, viste e meditate. Qui la testata del "Times", memoria forse dei suoi vagabondaggi anglo-americani, ma anche sofisticato prodotto in cui compaiono echi dell'arte di Miró, Klee, Dubuffet, è proposta come nell'ironico *Monumento alla cronaca*, dello stesso 1959, realizzato a tecnica mista su legno, pubblicato dal Birolli. Paesaggio di latte, di spuma e di sale, paesaggio bianco, secondo la suggestiva definizione di Leonardo Sinisgalli per le opere di questo tempo, *Per ricordare la vita* è simbolo del viaggio interiore di Novelli, sempre sospeso fra angoscia e stupore, nella difficile operazione di equilibrio tra colore e disegno.

Il quadro è entrato a far parte delle collezioni dell'Istituto nel 1995.

BIBLIOGRAFIA
Inedito.


THE
DIEU ET
LONDON THURS
PERSONAL

Pablo Picasso

(1881-1973)

Le peintre et son modèle en plein air

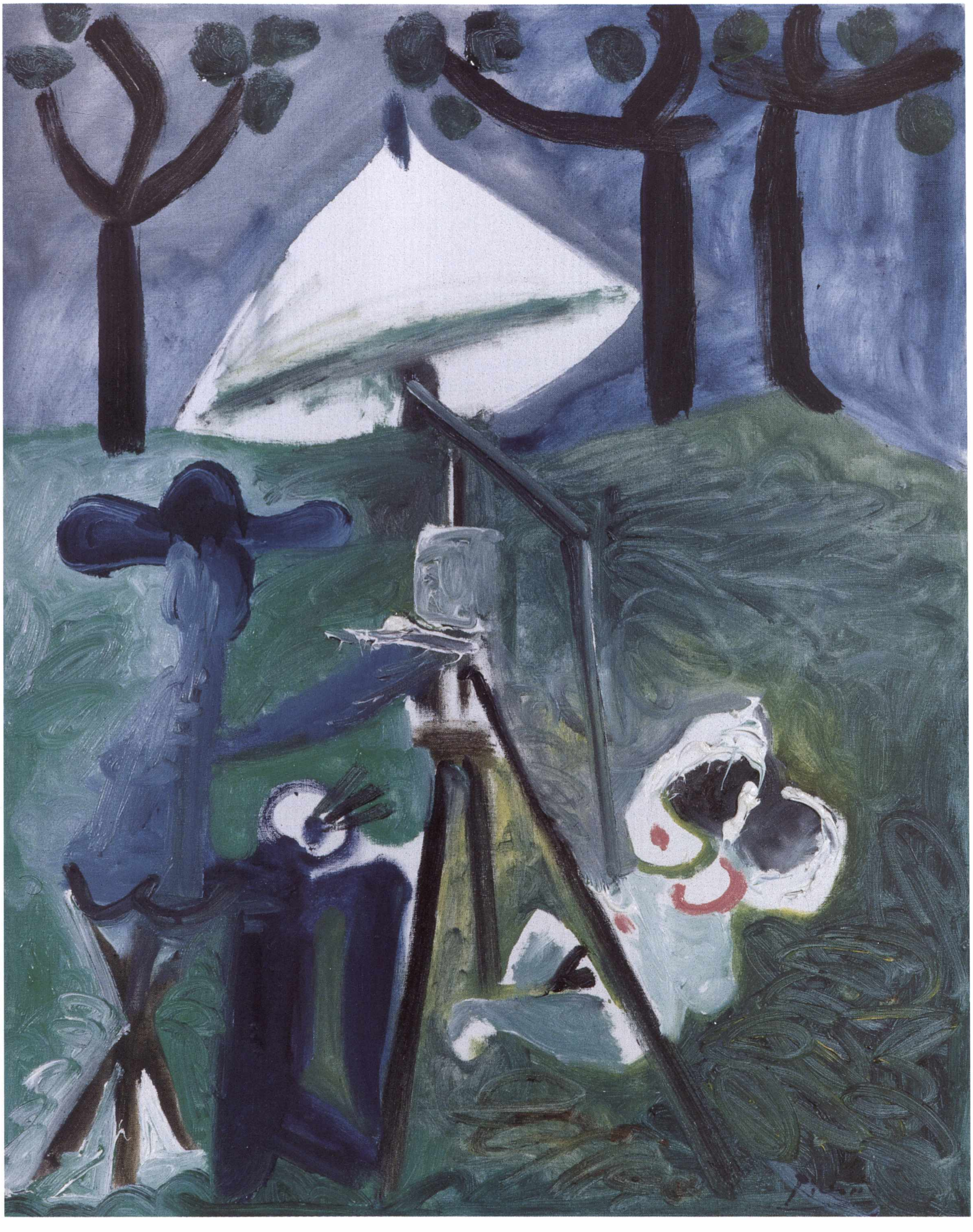
1963
Olio su tela, cm 81 × 65
Provenienza: acquisizione da fusione con il Banco Lariano
Inv. 10017

Il soggetto del dipinto è sempre stato tra i temi prediletti di Pablo Picasso; il pittore si concentrerà su di esso nuovamente durante l'ultimo decennio di vita in opere stilisticamente prossime: si veda, ad esempio, fra le molte della lunga serie, il *Pittore e modella* (1963) della collezione Kahnweiler di Parigi. Sulla genesi e sviluppo del tema si hanno notizie alquanto circostanziate, fornite con dovizia di dettagli da Hélène Parmelin, che sull'argomento ha scritto un denso volume ponendo in copertina proprio l'opera del Sanpaolo. Parmelin narra che il pittore nel febbraio del 1963 decise di iniziare a dipingere una sequenza di quadri raffiguranti il tema del "pittore e modella", lavorò senza sosta e, come spesso gli era capitato durante il corso della lunga vita, parve agli amici e ai parenti in preda a una sorta di frenesia. Il 22 febbraio dipinse un quadro con un pittore al cavalletto e si ispirò per le figure anche ad alcune teste di creta e di pietra che aveva appoggiato sulla *commode* dello studio. Fra il 22 e il 26 dello stesso mese lavorò a un'altra tela con lo stesso tema. Il 2 marzo realizzò quattro altri quadri con il pittore e la modella e un nudo verde. Il 4 marzo fu la volta di un nudo bianco e di una serie di altre tele appena abbozzate in cui era raffigurata sempre la testa del pittore. Picasso dipingeva solitario nel suo atelier, che alla fine fu letteralmente invaso di opere.

Il dipinto, firmato "*Picasso*" in basso a destra, si colloca dunque in un preciso periodo della vita del pittore, sul quale è stato possibile gettare, come raramente accade nell'ambito della storia dell'arte, un occhio critico "indiscreto". In primo piano, lo stesso Picasso, con grande cappello, seduto quasi di spalle di fronte al cavalletto, intento a dipingere una donna nuda distesa sull'erba sotto l'ombra del parasole bianco; tre alberi si stagliano all'orizzonte contro il denso cielo blu. I colori sono tutti virati su base verde e blu, le pennellate sono larghe e dense. Le forme e la visione della realtà che l'artista suggerisce appaiono concentrate sulla potenza espressiva della figura umana, secondo una visione volutamente anticlassica, compagna di gran parte della sua attività. Nella tela i colori sprizzano vividi e violenti e la loro stessa densità modella le forme, suggerendo rilievi e direzioni. L'uso di tonalità così decisamente azzurre e blu sembra essere un ripensamento di Picasso sulla giovanile lezione ricevuta da Cézanne.

La critica ha evidenziato l'espressionismo vitalistico e intenso che anima l'opera; vi circola infatti un moto vitale profondo, presente, unitamente a esasperata soggettività, in tutta la produzione tarda del pittore. Picasso fu pervaso fino all'ultimo da inesauribile curiosità per l'arte in tutte le sue sperimentazioni. Dopo la definitiva sistemazione in Costa Azzurra, nella casa di Mougins, il vecchio patriarca dell'arte si dedicò, oltre che alla pittura, anche alla ceramica e alla grafica.

BIBLIOGRAFIA
H. PARMELIN, *Picasso le peintre et son modèle*, Parigi 1965, pp. 109-129; W. RUBIN (a cura di), *Picasso et le portrait*, Parigi 1996; *Conoscere Picasso*, Catania 1998; J.M. FORAY (a cura di), *Marc Chagall il sacro e il profano fra Picasso e Léger*, Pescara 2002.



Piero Dorazio

(1927)

2000 leghe sopra i mari

1969
Olio su tela, cm 45 × 180
Provenienza: acquisizione da fusione con l'IMI
Inv. 12601

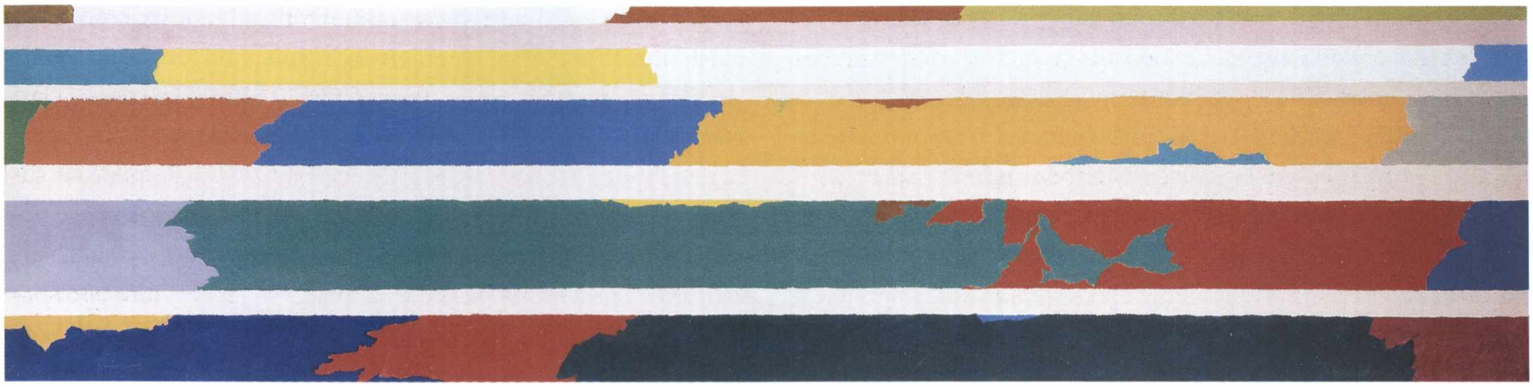
Piero Dorazio ha attraversato cinquant'anni di esperienze artistiche, durante i quali ha anche pubblicato numerosi saggi e articoli, che ne pongono in luce le qualità di intellettuale e promotore culturale di una concezione profondamente umanistica dell'arte, pensata come arricchimento delle molteplici esperienze di vita e di conoscenza.

Quando dipinge la tela dell'Istituto (1969), ha alle spalle una consolidata carriera artistica, avviata negli anni quaranta con Achille Perilli frequentando lo studio di Aldo Bandinelli, proseguita, dopo un'esperienza cubista, con l'adesione nel 1947 al manifesto "Forma 1", che aveva l'intento di promuovere un rinnovamento delle arti in grado di conciliare il linguaggio astratto con il pensiero marxista, al di fuori però del realismo socialista prospettato dalle istituzioni di partito. Erano poi seguite numerose altre esperienze negli anni cinquanta; un suo soggiorno negli Stati Uniti (1953) fu importante per gli influssi delle avanguardie americane sulla sua poetica, visibili nella trama e nella costruzione spaziale rigorosamente geometrica delle sue opere, scomposte in un tessuto in cui predomina il tormentato segno del colore. Al rientro in Italia aveva sperimentato nuovi materiali come il plexiglas, incominciando a eseguire dipinti nei quali colore e luce erano modulati attraverso un fitto reticolo di linee.

Nei dipinti eseguiti dopo il 1963 Dorazio concede poi spazio a larghe bande verticali di colori accesi. *2000 leghe sopra i mari* appartiene proprio a questa ultima fase dell'artista, nella quale su superficie geometrica ordinata, ma irrequieta, si dipanano aree colorate intensamente che si legano fra loro in una ricerca spaziale articolata. Il reticolo di linee e colori finisce con il costituire uno spazio virtuale e illimitato; il ritmo sostenuto delle forme e dei colori evoca direttamente uno dei peculiari interessi di Dorazio, quello per la musica jazz, a cui il pittore ha dedicato numerosi dipinti nei quali l'esuberanza cromatica della pittura e l'intrico dei colori luminosi trascrivono efficacemente la sonorità incisiva delle note.

L'opera è stata acquistata nel 1970 presso la Galleria Marlborough di Roma. L'Istituto possiede altre quattordici opere dell'artista, acquistate sia direttamente dal pittore che sul mercato.

BIBLIOGRAFIA
Inedito.



Toti Scialoja

(1914-1998)

Senza titolo
Cenere sulla canapa
The unicorn in captivity

1966 (*Senza titolo*); Prima del 1970 (*Cenere sulla canapa*);
1969 (*The unicorn in captivity*)
Collage su tela, cm 69,5 × 69,5 (*Senza titolo*);
Tecnica mista, cm 80 × 171 (*Cenere sulla canapa*);
Carta vinavil e pittura su tela, cm 150 × 150 (*The unicorn in captivity*)
Provenienza: acquisizione da fusione con l'IMI
Inv. 12618, 12646, 12651

Le tre opere fanno parte di un nucleo di tredici lavori di Toti Scialoja posseduti dall'Istituto. *Cenere sulla canapa* è stato acquistato nel 1970 e l'autenticità è stata confermata direttamente dalla moglie dell'autore; *Senza titolo* e *The unicorn in captivity* sono stati acquistati nel 1970 presso la Galleria Marlborough di Roma.

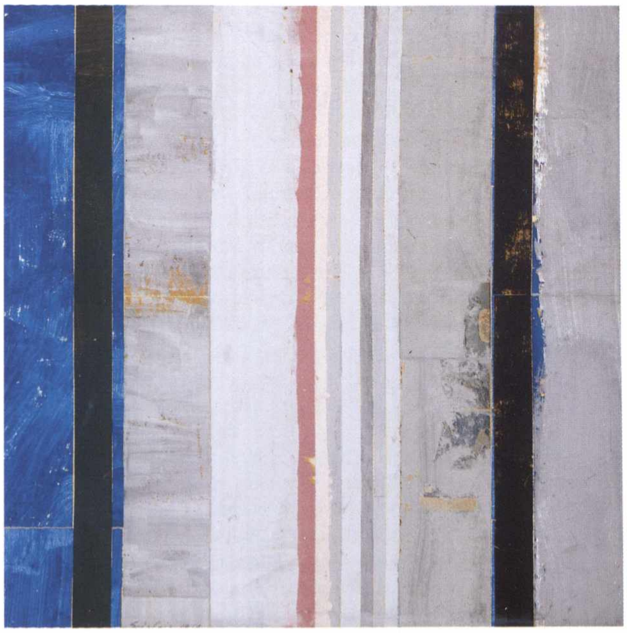
Cenere sulla canapa esemplifica opportunamente una particolare fase dell'attività di Scialoja, quella delle "impronte" magmatiche, durata dalla seconda metà degli anni cinquanta alla prima metà degli anni sessanta. Il pittore lavorava allora con tecnica particolare, prendendo un foglio di carta leggera, spesso oleata, su cui il colore avrebbe potuto agevolmente aderire senza essere assorbito; accartocciava il foglio e lo riempiva di tinta rovesciandolo sulla tela più volte fino al suo esaurimento. Gillo Dorfles ha letto nei "*grumi di materia stampati*" una proiezione dello stesso inconscio del pittore; la replica dell'immagine più e più volte crea, secondo il critico, "*un'alterna vicenda di ritmi costanti ma discontinui*". Gli stilemi di queste opere apparentano l'esperienza di Scialoja a quella dell'espressionismo astratto americano, e testimoniano anche di un contatto con l'informale di area europea. Progressivamente le impronte si isolano e si trasformano, come nel caso di *Cenere sulla canapa*, in figure isolate, ripetute più volte da destra a sinistra. Ne deriva una forma progressivamente sempre più consunta che nell'intenzione dovrebbe quasi scandire il passaggio del tempo verso l'eterno.

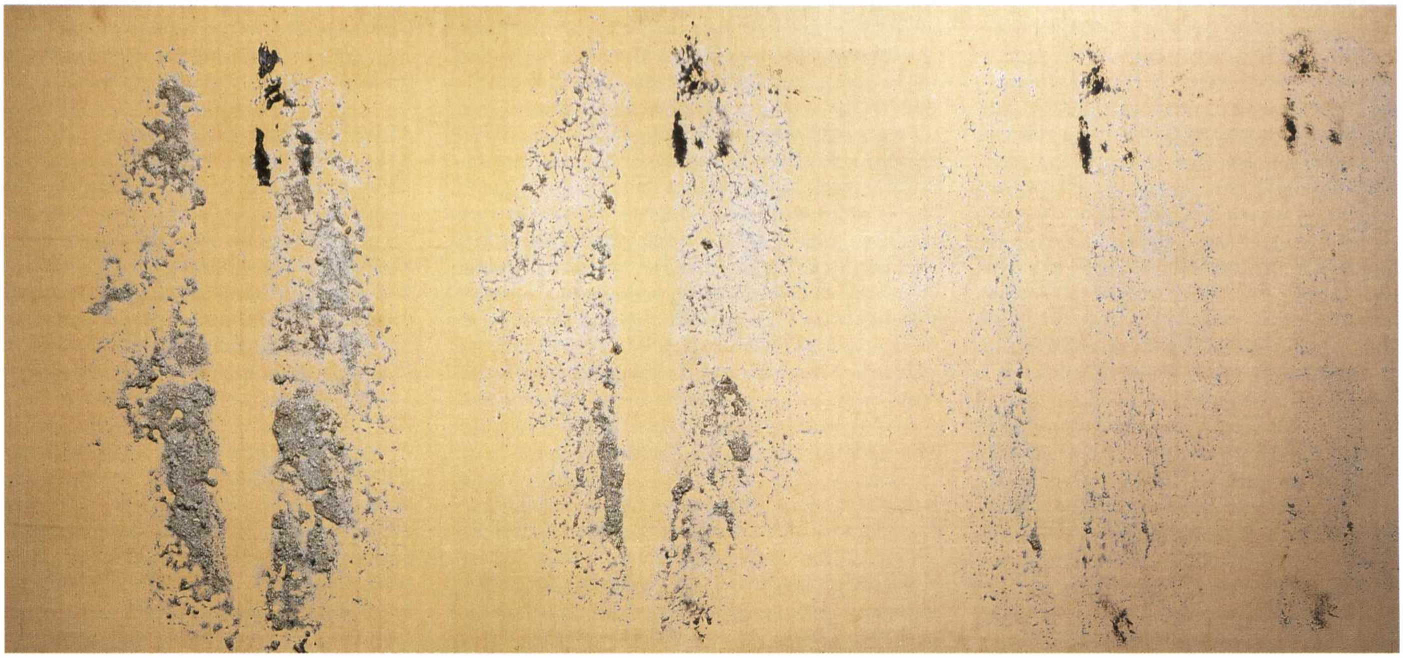
Il pittore si sposta a Parigi nel 1961; trasforma progressivamente le "impronte", incominciando a inserire in esse elementi materici (corde, garze, pagine di giornale, ecc.), e ancora "*i merletti delle tende e tendine tanto care ai parigini*". Per Scialoja tali elementi, che "*si legavano simbolicamente all'idea ottocentesca e simbolista della città di Parigi*", segnano una concessione alla grazia, alla dolcezza della memoria, ma al tempo stesso rivoluzionano profondamente il concetto di "impronta" che si avvia a mutarsi in uno spazio geometricamente ripartito. Con la fine degli anni sessanta Scialoja, in crisi, dipinge raramente; di questo tempo è il collage su tela *Senza titolo* di proprietà dell'Istituto, firmato e datato "*Scialoja 1966*" in basso verso sinistra. Nell'opera l'artista esprime una intensa ricerca sul colore che assume significato nuovo, funzionale al ritmo delle forme rettangolari che si spiegano lungo tutta la superficie. Appena due anni prima (1964) il pittore scriveva: "*Bisogna usare il colore allo stesso modo con cui si dipinge una barca. La barca esiste già, già invecchiata, già sperimentata. Ora esiste la gioia di scegliere dei colori giusti, splendenti, soprattutto nuovi da sovrapporre a quelli già scoloriti e corrosi dal salso*". I colori erano a prevalenza di toni neri: "*Esaurito il giallo e il rosso ecco la scoperta del nuovo turchino nero e blu di Prussia, una iniezione vitale. Il ritrovamento con occhi vergini di colori esaltanti e inediti. Sono sempre gli stessi ma è il cuore nuovo che li rinnova scoprendo il mistero di un accordo tra colori freddi o l'inserzione improvvisa di una striscia bianca o nera*".

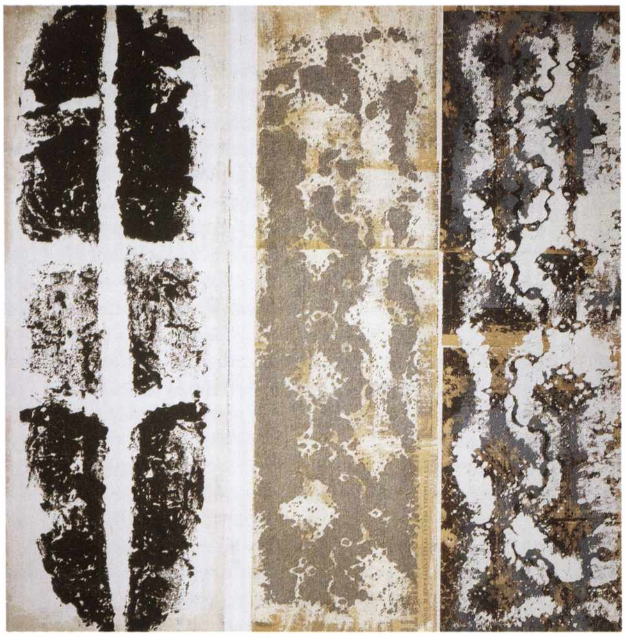
Nell'ultima opera, *The unicorn in captivity* (1969), Scialoja ritorna ai merletti e alla garze parigine, a cui però associa – così dalle coeve pagine del suo *Giornale*, diario e commento della sua attività – un "*significato tragico della ripetizione*" e anche il senso di un'ultima crisi che vedrà l'artista dedicarsi sempre meno alla pittura e più alla letteratura e alla poesia. Il colore cambia rispetto alle precedenti "impronte" e lascia il posto a una gamma ridotta di bianchi e di grigi, appena accesi da tocchi di colori prevalentemente giocati sulle tonalità ocra; è una pittura meno fisica e partecipata, quasi più cerebrale, nonostante il gioco cromatico delle "quantità" conferisca vibrazione alle superfici. La materia, presente con forza nelle opere parigine, scompare e forme geometriche, sempre maggiori, scandiscono ora le ampie superfici.

Le "impronte" di Scialoja e il gesto quasi magico che dà loro origine appaiono tra le forme maggiori dell'arte astratta europea. Per l'artista "*Superficie è forma se diviene ritmo; lo spazio non si può dare disgiunto, o al di fuori del tempo. Il tempo è una sequenza di accadimenti scritti nel succedersi temporale della superficie, ciascuno dei quali serba memoria del precedente senza mai poter essere, rispetto a quello, identico*".

Bibliografia
Inediti.







Biografie degli artisti

Hans von Aachen
Nato a Colonia sul Reno nel 1552 e giunto a Roma dopo un soggiorno veneziano, si dedica inizialmente a soggetti di carattere religioso, spostandosi successivamente a Firenze (1585-86). Il suo repertorio iconografico si accresce di generi sempre più diversificati tra i quali spicca il ritratto, spesso tradotto in rappresentazioni di genere erotico-allegorico, nelle quali l’artista ama raffigurarsi insieme con la moglie Regina. Facendo ritorno verso il nord dell’Europa attraverso Venezia e Augsburg, si reca a Monaco di Baviera e quindi a Praga presso la corte di Rodolfo II, con cui è in contatto dal 1596. Nel clima culturale animato dal mecenatismo dell’imperatore e orientato alla ricerca antiquariale e al gusto per le singolarità della natura, la bizzarria e l’artificio, il pittore ricopre un ruolo di primo piano, aderendo a quella particolare corrente del manierismo internazionale che a Praga è sintetizzata dalla figura di Bartholomäus Spranger, la cui pittura rappresenta il modello del percorso formativo ideale dei pittori nordici dell’epoca, intriso di influssi provenienti dall’arte dell’Italia centrale. Nella multiforme espressione stilistica e compositiva delle sue opere, che dal genere del ritratto spaziano al soggetto mitologico, religioso e allegorico, von Aachen elabora spunti creativi che preludono alla pittura barocca. L’artista muore a Praga nel 1615.

Rinaldo Agazzi
Nasce a Mapello nel 1857 e si forma presso l’Accademia Carrara di Bergamo, dove nel 1879 vince il primo premio con l’opera *Un pane in due*. Giunto a Roma, entra nell’Accademia libera di Corrado Maccari, aderendo alla corrente verista. Ai soggetti più caratteristicamente connotati da tale indirizzo, come *Casa rustica* (1884), *Gli schiavi bianchi*, *Il calzolaio* (1888), alterna opere a carattere religioso, come i quadri della parrocchiale di Brusaporto, e soprattutto ritratti, per i quali viene particolarmente apprezzato da Girolamo Bonaparte. Oltre ai dipinti su tela, esposti presso numerose rassegne internazionali, Agazzi è autore di decorazioni ad affresco in numerose ville della Brianza. Muore a Bergamo nel 1939.

Jacopo Amigoni
Nato a Venezia nel 1682, risalgono al periodo della giovinezza, trascorsa a Venezia forse presso la bottega di Antonio Balestra, la tela raffigurante *Sant’Andrea e santa Caterina* nella chiesa di San Stae a Venezia e lo *Sposalizio della Vergine* (Conegliano Veneto, Museo Civico), dove emergono influssi di importanti artisti di area meridionale, tra i quali, in particolare, Luca Giordano e Francesco Solimena, all’epoca determinanti per i nuovi sviluppi dell’arte veneziana. Nel 1711 è documentato come esterno alla Fraglia dei pittori veneziani, forse perché attivo al seguito del maestro Antonio Bellucci, all’epoca impegnato in Germania. Soggiorna in seguito in Baviera (1717-29), dove lavora alla decorazione dei castelli di Nymphenburg e di Schleissheim e, soprattutto, nell’abbazia di Ottobeuren, alternando più di un soggiorno a Roma. Nel 1728 si reca anche a Napoli e a Venezia, quindi l’anno successivo si trasferisce in Inghilterra dove rimarrà per un lungo periodo (1729-39), interrotto da un viaggio a Parigi che si rivelerà importante per il suo stile pittorico, soprattutto in seguito al suo rapporto con François Lemoine. Dopo un nuovo soggiorno a Venezia, dal 1740 al 1747, è chiamato alla corte di Spagna, dove si stabilisce definitivamente. Esponente di primo piano di un gusto *rocaille* elegante, ma pur sempre sostenuto da forte plasticità, verso la fine della sua carriera, in particolare durante l’ultimo soggiorno veneziano, tende a orientarsi verso un classicismo più freddo, ben rappresentato dall’affresco raffigurante il *Giudizio di Paride* nella villa Pisani a Strà. Tuttavia gli ultimi anni spagnoli si caratterizzano per una nuova vivacità dello stile pittorico, sottilmente luminoso e delicato, come nel caso dell’*Allegoria del Tempo* di Aranjuez. Muore a Madrid nel 1752.

Antonio Mercurio Amorosi
Nato nel 1660 a Comunanza, nelle Marche, è allievo a Roma del conterraneo e affermato Giuseppe Ghezzi nonché compagno del figlio di questi, Pier Leone, insieme al quale realizza alcune tele conservate nel paese d’origine. Eseguiti nel 1698 i perduti lavori per il municipio di Civitavecchia, si dedica alle “bambocciate”, prediligendole rispetto ai soggetti di carattere religioso o storico. Il suo repertorio si sviluppa quindi nell’ambito della pittura di genere e della natura morta, soprattutto in seguito al successo conseguito con la serie di piccoli quadri dipinti per il duca d’Ucceda. Nel 1715 riceve l’importante incarico di decorare, insieme con altri artisti e sotto la direzione di Domenico Paradisi, una sala con “vedute di ricreazioni in villa” a palazzo Ruspoli, oggi perduta. Se la sua pittura riscuote apprezzamenti presso una raffinata cerchia di committenti italiani e stranieri ed è richiesta da aristocratici di primo piano, tra i quali il principe Sobieski di Polonia, il marchese di Priè governatore delle Fiandre, il marchese Nicolò Maria Pallavicini o il cardinal Lercari, la scelta di praticare un genere pittorico ritenuto “minore” lo esclude progressivamente dall’ambiente accademico, precludendogli la possibilità di incarichi di rilievo nelle chiese romane. La situazione peggiora dopo la rottura del 1716 con l’Accademia di San Luca, conseguente alle norme che vietavano l’iscrizione ai pittori di genere, e in seguito alla morte del suo protettore Giuseppe Ghezzi, avvenuta nel 1721. Nel 1719 realizza la tela raffigurante *San Francesco di Paola* per la chiesa di San Rocco, di cui è confratello, e la perduta *Natività* per la chiesa di San Giovanni in Ayno. Escluso dal sostegno del suo vecchio compagno Pier Leone Ghezzi, è costretto a ripiegare sull’attività di copista e restauratore, già sperimentata con successo nel 1712 sul dipinto di Giovanni Lanfranco nella chiesa di Sant’Andrea della Valle. Nel 1738 l’artista muore a Roma, dimenticato e in miseria. Della sua cospicua produzione recano testimonianza gli inventari di numerose importanti famiglie romane, fra cui quelle dei Pamphilij e degli Albani.

Alessandro Ardente
Nato a Faenza, secondo quanto dichiarato dallo stesso artista, che si firma “Alexander Ardentius Pictor Faventinus”, non sono state finora individuate opere nell’ambito della città d’origine, se si eccettua l’attribuzione di una tela raffigurante *San Benedetto* nella chiesa dei Santi Ippolito e Lorenzo. Più consistente risulta invece l’attività condotta a Lucca, dove firma e data numerose pale d’altare, tra cui la sua prima opera documentata (chiesa di Antraccoli, *Natività*, 1539) e quelle per le chiese di San Paolino (1565), di San Salvatore in Mustolio (1565), di Sant’Anastasio (1568), e nei dintorni (chiesa parrocchiale di Sesto di Moriano, 1567). Lo stile pittorico, che mostra una stringente adesione ai modelli della Controriforma, appare più maturo nei dipinti raffiguranti *La Sibilla Cumana predice ad Augusto la venuta del Messia*, destinata alla chiesa di Santa Maria Forisportam, e il *Battesimo di Cristo* per il battistero di San Giovanni (entrambe a Lucca, Museo Guinigi). Altre opere eseguite dal pittore sono andate disperse all’inizio del secolo XIX. La lunga permanenza nella città di Lucca, documentata almeno fino al 1567, data in cui risulta attivo per l’Opera del duomo, è probabilmente all’origine dell’iscrizione “Alexander Ardentius lucensis fecit”, apposta dall’artista sul dipinto raffigurante *San Giovanni Battista tra san Gerolamo e san Iacopo* nella chiesa di Lunata e oggi non più visibile. Un’analoga circostanza, registrata da un erudito del secolo XVIII relativamente a un dipinto della chiesa della Santissima Trinità, oggi perduto, ha indotto a credere possibile la compresenza di due artisti omonimi ma di diversa origine, ipotesi in seguito abbandonata dalla critica. A partire dall’ottavo decennio Ardente è in Piemonte al seguito di Emanuele Filiberto e successivamente di Carlo Emanuele I, per il quale cura nel 1585 l’allestimento dei grandi apparati delle feste in occasione delle nozze con Caterina di Spagna. Durante il soggiorno torinese Ardente è attivo come scultore e scenografo oltre che come pittore, ma le sue opere, tranne rare eccezioni, fra cui la tela raffigurante *La caduta di san Paolo* per l’Opera Pia San Paolo del 1580, sono in gran parte andate distrutte. L’artista, fortemente influenzato dalla tradizione del manierismo toscano di Federico Zuccari e Giorgio Vasari, contri-

buisce in modo determinante a indirizzare verso i modelli romani e fiorentini il gusto collezionistico di Carlo Emanuele I, orientandolo, mediante la circolazione delle incisioni fiamminghe da lui stesso raccolte, sulle più aggiornate tendenze del "manierismo internazionale". Muore a Torino nel 1595.

Pietro Ayres
Nato a Savigliano nel 1794, si rende celebre fin dagli anni della prima giovinezza per le sue capacità di ritrattista. Recatosi a diciotto anni in Russia al seguito dell'esercito napoleonico, ottiene un discreto successo presso la corte dello zar, trasferendosi nel 1815 in Polonia al servizio del conte Stanislao Kostka Potocki, per il quale esegue alcuni paesaggi ad affresco e un quadro di soggetto mitologico nel palazzo di Wilanow, nei pressi di Varsavia. Premiato all'Esposizione di Belle Arti di Varsavia nel 1819, rientra in Italia e frequenta l'Accademia di Torino, qualificandosi tra gli allievi più promettenti nel genere del ritratto, nel quale confluiscono gli influssi di Vernet e della tradizione milanese. Grazie a una tela di soggetto religioso, il *Martirio di sant'Andrea*, eseguita nel 1830 per l'abbazia cistercense di Hautecombe, ottiene la pensione regia e la possibilità di soggiornare a Roma, dove, pur in mancanza di notizie certe, è comunque probabile che abbia frequentato l'ambiente dell'Accademia di Francia. Dopo il rientro a Torino, nel 1833, lavora alla decorazione delle residenze sabaude promossa da Carlo Alberto, sotto la direzione di Pelagio Palagi. In tale ambito esegue a Palazzo Reale i dipinti mitologici sulla volta del Medagliere (1837), i ritratti di *Umberto I*, *Emanuele Filiberto* e *Amedeo VI* di Savoia per la Galleria del Daniele e la decorazione del gabinetto da toeletta dell'appartamento destinato a Vittorio Emanuele e Maria Adelaide d'Austria in occasione delle nozze (1842). Come ritrattista lavora con successo per la committenza aristocratica, affiancando a questo genere opere di soggetto religioso, destinate a numerosi edifici del territorio piemontese. In linea con il carattere eclettico proprio degli artisti dell'epoca, dipinge nel 1835 la volta del Teatro Civico di Torino, decorandone il sipario con la rappresentazione del *Parnaso*. Nel 1842 riceve l'incarico di insegnante presso l'Accademia Albertina. Muore a Torino nel 1878.

Giacomo Balla
Dopo aver studiato pittura come autodidatta a Torino, dove nasce nel 1871, giunge a Roma diciannovenne, approfondendo gli studi su Fontanesi e sul divisionismo di Gaetano Previati e Pellizza da Volpedo. Durante il viaggio a Parigi del 1900 completa la sua esperienza divisionista con la conoscenza di Seurat e Signac, quindi rientra a Roma, dove il suo studio diviene punto di incontro e di insegnamento per altri artisti, fra i quali Boccioni e Severini. Accanto all'interesse per la pittura del verismo romantico e per le connesse implicazioni sentimentali e sociali, cui l'artista resterà permanentemente legato, Balla sviluppa la sua vena più sperimentale fino all'adesione al futurismo, che lo vede tra i firmatari dei due "manifesti" artistici del movimento al fianco dell'allievo Umberto Boccioni. Nel 1912 esegue a Düsseldorf la perduta decorazione ad affresco di casa Löwenstein. Rientrato in Italia dipinge il celebre *Dinamismo di un cane al guinzaglio* (New York, Museum of Modern Art) e *Le mani del violinista* (Londra, coll. Estorick), sviluppando attraverso una tecnica di tipo fotografico la capacità di rappresentazione del particolare, senza tuttavia perdere il gusto di un raffinato decorativismo ancora di ascendenza liberty. Nello stesso anno inizia inoltre a realizzare le *Compenetrazioni iridescenti*, che ne fanno uno tra i pionieri dell'astrattismo in Europa. *Leader* romano del movimento futurista, nel 1915 è autore, con Fortunato Depero, del "manifesto" *Ricostruzione futurista dell'universo*, che proietta le innovazioni del movimento nell'arredamento e nella decorazione di interni. In campo teatrale realizza il progetto scenico per *Fuochi d'artificio* di Igor Stravinski (1916), dove l'alternanza delle luci colorate si adegua al ritmo della musica. Nel 1925 partecipa con Depero e Prampolini alla Mostra delle Arti Decorative di Parigi. Dopo aver firmato nel 1929 il *Manifesto sull'aeropittura*, espone le sue opere in una mostra personale presentata da Filippo Tommaso Marinetti. Nel 1930 partecipa alla Biennale di Venezia e nel 1931 alla Quadriennale romana. A partire dal 1935 abbandona l'avventura futurista per tornare a uno stile figurativo. Muore a Roma nel 1958.

Contardo Barbieri
Nato a Broni nel 1900, studia alla Scuola di pittura di Pavia e in seguito presso l'Accademia di Brera, dove è allievo di Cesare Tallone e Ambrogio Alciati. Dopo un primo periodo dedicato allo studio dei maestri antichi e alla produzione di ritratti e paesaggi caratterizzati da una pittura luminosa, si orienta verso uno stile basato sull'impianto volumetrico delle figure, costruito attraverso dense stesure di colore, fino ad aderire nel 1929 alla seconda esposizione milanese del gruppo "Novecento Italiano". Direttore dell'Accademia Carrara di Bergamo dal 1930 fino al conflitto mondiale, promuove le mostre delle organizzazioni sindacali regionali fasciste e il Premio Bergamo, al quale egli partecipa più volte, insieme ad altre manifestazioni di carattere internazionale, come la Biennale di Venezia. Risalgono a questo periodo la decorazione delle filiali del Banco Ambrosiano e della Casa Littoria di Bergamo, nonché la partecipazione alle pitture murali della V Triennale di Milano, basata sul tema del lavoro (*Giovinezza rurale*), sotto la direzione di Mario Sironi. Dall'esperienza della guerra in Africa trae spunto per una serie di disegni e dipinti esposti nel 1937 nella Casa degli Artisti di Milano. Nel dopoguerra adotta uno stile più intimista, lontano da qualsiasi retorica ufficiale. Riprende l'attività di insegnante, dapprima presso la Scuola superiore del Castello Sforzesco e successivamente, nel 1957, al Liceo artistico di Brera. Muore a Milano nel 1966.

Leandro Bassano
Nato a Bassano nel 1557 e formatosi presso la bottega del padre Jacopo insieme con i fratelli Francesco e Giambattista, soggiorna tra il 1577 e il 1578 a Venezia, raggiungendo nel 1580 la piena autonomia nella sua attività. Dopo il trasferimento a Venezia, nel 1588, dove risulta affiliato alla Fraglia dei pittori, Leandro continua a mantenere i rapporti con la città natale e con la bottega di famiglia, anche dopo la morte di Jacopo, avvenuta nel 1592. Il suo stile pittorico, ancora strettamente legato all'insegnamento paterno nella *Circoncisione* (Rosà, chiesa parrocchiale), emerge in modo più personale nella serie dei *Mesi* (1585-90, Vienna, Kunsthistorisches Museum; Praga, Museo del Castello), datata tra il 1585 e il 1590 e caratterizzata da un linguaggio più illustrativo e percorso da filamenti luminosi, eleganti derivazioni dello stile introdotto a Venezia da Jacopo Stradano. Il progressivo avvicinamento alla cultura del tardo manierismo, e in particolare di Federico Zuccari, determina una differente stesura dei colori, meno vibranti, più chiari e freddi, come nell'*Incontro di Alessandro III con il doge Sebastiano Ziani*, completato per la sala del Maggior Consiglio in Palazzo Ducale dopo la morte del fratello Francesco (1592). Divenuto celebre e insignito del titolo di cavaliere, nella fase più tarda della sua attività Leandro torna a ispirarsi ai modelli paterni, ripristinando un consapevole arcaismo, spesso tradotto in soluzioni formali esasperate, come l'eccessivo assottigliamento delle figure e delle mani. Appartengono a questo periodo la tela raffigurante *Alessandro III offre il cero al doge Ziani*, sempre per la sala del Maggior Consiglio (1604-05), il *Cristo portacroce* (Dresda, Gemäldegalerie) e i dipinti della chiesa dei Santi Giovanni e Paolo a Venezia. L'artista si dimostra inoltre un eccellente ritrattista, capace di elaborare uno stile personale che attinge alla pittura di Tintoretto e dell'area emiliana. Muore a Venezia nel 1622.

Nicolaes Berchem
Nato ad Haarlem nel 1620, studia presso il padre Pieter Claesz, pittore di nature morte. Le fonti forniscono notizie controverse riguardo alle vicende biografiche e al suo apprendistato, ritenendolo allievo di Jan van Goyen, Nicolaes Moeyaert, Pieter de Grebber e Jan Wils. La critica più recente ha ravvisato nel suo stile il forte influsso di Jan Asselyn, reduce dal soggiorno italiano, trascorso tra il quarto e il quinto decennio del secolo XVII e caratterizzato dalla rielaborazione del classicismo di Claude Lorrain e dallo studio dei suoi paesaggi con scene pastorali e rovine. Iscritto nel 1642 alla gilda della città natale, è stato ipotizzato un suo possibile primo viaggio a Roma tra il 1642 e il 1645, proprio per giustificare la precoce vicinanza alle tematiche del paesaggio italianizzante, che può comunque aver avuto l'opportunità di apprendere tramite lo stesso Asselyn. L'artista, fin dalle opere del quinto decennio, appare capace di sviluppare una sua personale interpretazione dell'idillio pastorale, nonostante si cimenti anche in opere di soggetto storico. Il soggiorno romano del pittore è verosimilmente avvenuto tra il 1651 e il 1653 e a tale periodo appartengono sia il maggior numero di disegni della sua copiosissima produzione, tratti dallo studio dal vero di modelli italiani, sia alcune opere datate, come il *Paesaggio* del Louvre (1653), caratterizzate dallo studio di tonalità luministiche di connotazione tipicamente italiana. Oltre al paesaggio, si cimenta nei quadri di battaglie e nei ritratti. Notevole anche la sua capacità di rappresentazione degli animali, di cui offrono testimonianza numerosi dipinti, tra cui il *Paesaggio con tre vacche* e *Il guado*, entrambi del 1656 (Amsterdam, Rijksmuseum), per la cui realizzazione è probabile abbia lavorato in collaborazione con Cornelis van Poelenburg. Nel 1656 è nuovamente ad Haarlem, da cui si sposta alternando soggiorni ad Amsterdam, dove muore nel 1683. Un ulteriore probabile viaggio in Italia si svolge nel 1673 e ad esso vanno forse riferiti i paesaggi con rappresentazioni di luoghi pittoreschi ed edifici in rovina, ricchi di spunti che aprono la strada alle opere del Panini. L'impostazione delle figure e delle scene pastorali di Berchem costituirà un modello di riferimento per gli artisti del rococò, come Boucher, Fragonard e Watteau e, in generale, per il gusto del Settecento. La sua vastissima produzione, da cui sono state tratte numerose incisioni, travalicherà l'ambito della pittura fornendo modelli di soggetto bucolico e galante ai vari campi delle arti decorative, dagli arazzi alle manifatture di porcellane e maioliche.

Mosè Bianchi
Nasce a Monza nel 1840 ed è allievo dell'Accademia di Brera dal 1856. Si afferma in una prima fase con opere di soggetto storico, come *La congiura di Pontida*, esposta a Brera nel 1863. Nel 1864 partecipa alla Biennale di Brera con il dipinto *Vigilia della Sagra*, esposto due anni più tardi al Salone di Parigi. Attivo tra Firenze e Roma, ottiene nel 1866, grazie al premio del pensionato Oggioni, la possibilità di recarsi sia a Venezia, dove studia i grandi cicli decorativi del Tiepolo traendone spunti di gusto neorococò, sia a Parigi, dove entra in contatto con l'organizzazione mercan-

tile di Goupil e quindi con la produzione di Meissonnier e Fortuny. Le sue opere si orientano verso uno stile in cui la rappresentazione della realtà si traduce in brani di pittura di genere, disinvolta e "alla moda". Rientrato in Italia consegue numerosi successi, estendendo la sua notorietà in campo internazionale, come nel caso del dipinto *I fratelli sono al campo! Ricordo di Venezia*, presentato nel 1869 all'esposizione di Brera e successivamente a Parigi (1878) e a Monaco (1888). Consigliere dell'Accademia di Brera dal 1871 al 1885, avvia nel 1877 la decorazione ad affresco della villa Giovannelli di Lonigo presso Vicenza, dove rappresenta soggetti allegorici (*La Pace*, *La Guerra*, *La Storia*, *La Gloria*) e letterari (*Paolo e Francesca*) ispirandosi in modo evidente alla pittura veneta settecentesca. Oltre alla produzione ritrattistica, che si rivelerà importante nella sua carriera, la natura versatile ed eclettica e la suggestione ispiratagli dalla nuova tecnica fotografica lo portano a sperimentare, a partire dal 1880, i temi delle vedute lagunari e del paesaggio in burrasca, che gli procurano un grande successo di critica e di pubblico. Nell'ultimo decennio del secolo si dedica invece alla descrizione pittoresca di Milano e alle vedute di Gignese sul Lago Maggiore. Torna alla tecnica dell'affresco nella decorazione della Stazione di Monza, dove dipinge *Il Genio dei Savoia* (1883-84), in palazzo Turati a Milano (1885) e nelle cappelle Carnisio e Frova nel Cimitero Monumentale di Milano. Dopo una breve parentesi di impegno politico e il mancato incarico presso l'Accademia di Torino, a partire dal 1890 vive pressoché stabilmente a Gignese, dove realizza una serie di paesaggi agresti. Incaricato nel 1898 della direzione dell'Accademia Cignaroli di Verona, per gravi motivi di salute è costretto a tornare a Monza, dove muore nel 1904.

Umberto Boccioni
Nasce nel 1882 a Reggio Calabria e, dopo aver seguito la famiglia nei diversi spostamenti legati all'impiego paterno in prefettura, si trasferisce a Roma nel 1901, dove si avvicina all'attività della grafica cartellonistica e conosce Gino Severini, insieme al quale dipinge paesaggi della campagna romana, frequentando sia lo studio di Giacomo Balla sia la Scuola Libera di Nudo dell'Accademia di Belle Arti. Tra il 1905 e il 1906 partecipa alla "Mostra dei Rifiutati" e compie un viaggio a Parigi, a cui fa seguito un soggiorno in Russia. Si iscrive quindi all'Accademia di Belle Arti di Venezia, stabilendosi definitivamente nel 1907 a Milano, dove conosce Filippo Tommaso Marinetti. Lo studio del divisionismo e del simbolismo, affiancato alla conoscenza dell'arte tedesca e dell'esperienza di Munch, appaiono evidenti nelle sue prime esperienze pittoriche (*Il Mattino*, 1909, Milano, coll. privata), influenzate soprattutto da Previati e Balla. Attraverso una ricerca multidirezionale, che lo porta al superamento dei limiti del divisionismo e del simbolismo, Boccioni spinge la sua indagine verso la simultaneità e il dinamismo, ponendo contemporaneamente la sua attenzione alla rappresentazione dello "stato d'animo". Del 1910 sono il *Manifesto dei pittori futuristi*, firmato dall'artista con Carlo Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla e Gino Severini – naturale sviluppo del *Manifesto del futurismo* reso pubblico da Marinetti l'anno precedente – e il *Manifesto tecnico della pittura futurista*. A questa stessa data risale la grande mostra personale organizzata alla Ca' Pesaro di Venezia, cui fanno seguito numerose manifestazioni in varie città italiane. La mostra di Parigi del 1911 sancisce invece la presentazione del movimento a livello internazionale. Sono di questi anni opere come *Lutto* (1910, New York, coll. privata), *Città che sale* (1911, Milano, coll. Jesi) e il grande trittico *Stati d'animo* (*Gli Addii*; *Quelli che vanno*; *Quelli che restano*, 1911). Nel 1912, dopo aver presentato alcune opere plastiche al "Salon d'Automne", Boccioni lancia il *Manifesto della scultura futurista*. Tra le poche opere salvatesi dalla distruzione, si ricordano *Forme uniche nella continuità dello spazio* (in due varianti: 1912, New York, Museum of Modern Art e 1913, Milano, coll. Mattioli) e l'*Antigrazioso* (1912), di eccezionale importanza anche per lo sviluppo delle avanguardie russe. Notevoli gli interventi dell'artista che, in qualità di maggior teorico del movimento, partecipa a conferenze e scrive saggi in prestigiose riviste italiane ed estere, come "Lacerba" e "Der Sturm", periodico dell'omonimo movimento berlinese nel cui ambito espone nel 1913. Nel 1914 si svolgono le manifestazioni milanesi a carattere interventista, cui aderiscono gli esponenti del futurismo, lanciando il manifesto intitolato *Sintesi futurista della guerra*, cui fa seguito quello dell'*Orgoglio italiano*, firmato da Boccioni insieme con Sironi e Sant'Elia. Arruolatosi volontario nel 1915, quando la tematica del futurismo approda negli Stati Uniti con la Panama Pacific International Exhibition di San Francisco, Boccioni rientra brevemente a Milano nel mese di novembre, per poi essere inviato nel distaccamento di artiglieria di Sorte, nei pressi di Verona, dove muore nel 1916 cadendo da cavallo.

Carlo Bossoli
Nato a Lugano nel 1815, si trasferisce ancora giovanissimo a Odessa con la famiglia, lavorando come garzone presso un libraio, attività che lascia ben presto per entrare come apprendista nello studio del pittore e scenografo romagnolo Nannini. Messosi in proprio, perfeziona un repertorio costituito soprattutto da vedute e scorci di Odessa, eseguiti con tecniche molteplici e spesso desunti da stampe del secolo XVIII, conseguendo in breve presso l'alta società cittadina un successo così straordinario da procurargli nel 1834 l'incarico di ritrarre i due sovrani russi. Contemporaneamente mette a punto i "cosmorama" di Odessa, vere e proprie "camere ottiche" nelle quali emerge la sua formazione iniziale di scenografo. Il viaggio in Italia del 1839 lo pone a diretto contatto con l'arte dei grandi maestri della tradizione e, a Napoli, con i pittori della contemporanea "scuola di Posillipo". Rientrato dopo un anno a Odessa, nel 1843 fa ritorno nel Canton Ticino, trasferendosi successivamente a Milano e a Torino, dove risiederà stabilmente a partire dal 1853, durante le pause dei suoi numerosi viaggi in Europa – in particolare in Inghilterra, Scozia, Irlanda e Spagna – e in Marocco, rappresentando paesaggi e immagini, restituite attraverso lo sguardo acuto di un osservatore che, grazie allo strumento della "camera ottica", documenta atmosfere e dettagli secondo una capacità descrittiva sensibile ed elegante, che non sconfina mai nella scena di genere. Nel 1859 la casa editrice inglese Day & Son lo incarica di seguire sul campo le vicende del conflitto tra il Regno di Sardegna e l'impero austriaco. Le vedute dei campi di battaglia vengono riprodotte in una serie di litografie, *The War in Italy from Drawings by Carlo Bossoli*, il cui successo induce il principe Eugenio di Savoia Carignano, cugino del re, a commissionare all'artista una serie di tempere illustrative delle visite ufficiali condotte da Vittorio Emanuele II nelle città del centro-nord, documentandone la festosa accoglienza popolare. Bossoli, che prosegue la sua attività di "cronista ufficiale" dei Savoia fino alla proclamazione del Regno d'Italia, muore a Torino nel 1884.

Jessie Boswell
Nata a Leeds nel 1881, si trasferisce nel 1913 a Torino, dove fino al 1928 risiede in casa del collezionista Riccardo Gualino come dama di compagnia. Frequenta lo studio di Casorati, iniziando a esporre nel 1923. Dopo la partecipazione alle edizioni del 1926 e del 1928 della Biennale di Venezia, entra a far parte del gruppo dei "Sei Pittori di Torino" che, sulla base delle riflessioni critiche di Edoardo Persico e Lionello Venturi, individuava nella pittura dei francesi Delacroix e Cézanne l'unico retaggio storico da cui potesse derivare una svolta realmente moderna dell'arte, ponendo al tempo stesso l'accento sul ruolo di Torino come città tradizionalmente legata alla cultura francese. Espone nel 1929 alla prima mostra del gruppo tenutasi a Torino, e quindi a Genova e a Milano. La sua pittura, derivata dai macchiaioli e influenzata dall'impressionismo, predilige i paesaggi e la rappresentazione di interni. A partire dal 1930 lascia il gruppo dei "Sei di Torino", pur continuando a lavorare nella città. La guerra interrompe quasi completamente la sua attività, che viene ripresa dopo il conflitto, senza modifiche sostanziali al suo stile. Muore a Moncrivello nel 1956.

Alberto Burri
Nasce nel 1915 a Città di Castello e, dopo il periodo trascorso come volontario in Abissinia, studia medicina tropicale a Perugia. Durante il conflitto mondiale viene catturato in Tunisia e condotto nel campo di Hereford in Texas, dove si avvicina alla pittura, che diviene la sua attività principale anche dopo il ritorno a Roma nel 1946. L'adesione all'astrattismo avviene fin dal 1948, quando in rapida sequenza sperimenta l'uso di nuovi materiali, rafforzando la "matericità" degli strumenti convenzionali mediante l'accostamento del bianco e del nero alla sabbia, al catrame o alla carta. Risalgono al 1949 le prime composizioni con *collages* e tele di sacco, allora utilizzate solo sporadicamente, che assurgeranno in seguito a tema essenziale nelle sue mostre personali, portandolo alla notorietà internazionale. Burri tesse e riannoda così le fila della ricerca sperimentale sull'uso di nuovi materiali che caratterizza i movimenti del Novecento, con un particolare riferimento a Prampolini e al "polimaterismo" futurista. Nel 1951 fonda, con Mario Ballocco, Giuseppe Capogrossi e Ettore Colla il gruppo "Origine" e nel 1955 sottoscrive il V Manifesto Spaziale. Nel corso degli anni cinquanta e sessanta ai *Sacchi*, presentati in Italia tra violente polemiche, fanno seguito la serie dei *Gobbi*, composizioni in legno e ferro, le *Combustioni* e le *Plastiche*. Gli anni settanta vedono l'uso di tecniche sperimentali e convenzionali abbinate a una ricerca espressiva sempre più rarefatta, in evidente contrapposizione rispetto al sovradimensionamento delle opere. Predilige in questo periodo i *Cretti*, grandi composizioni monocromatiche basate su misture di caolino e colla vinilica, e i *Cellotex*. Le opere di Burri vengono esposte presso i più prestigiosi musei del mondo. L'attività dell'artista si estende anche agli allestimenti più complessi: tra questi il *Teatro Continuo*, costituito da sei quinte d'acciaio su base in cemento, realizzato a Milano nel 1973, e il progetto *Teatro Scultura* (1975), cui fanno seguito numerose opere fra le quali *Il Viaggio* (1979), le nove tavole degli *Orti*, *Il grande nero* (1980-81), *Sestante* (1983) e il ciclo *Annottarsi* (1985-88). Una prima raccolta di opere è stata organizzata in modo permanente a Città di Castello, presso palazzo Albizzini, nel 1981. Nel 1984 una grande rassegna sull'artista ha inaugurato l'attività del Museo di Brera nel campo dell'arte contemporanea. Muore a Nizza nel 1995.

Marco Calderini
Nasce a Torino nel 1850 ed entra nell'Accademia Albertina nel 1867, dove è allievo di Antonio Fontanesi, il quale determina nell'artista una decisiva svolta verso il paesaggio di stampo verista. Presso la Promotrice di Torino esporrà costantemente le sue opere, dall'esordio del 1870 al 1939, manifestando precocemente la sua autonomia espressiva, di impronta naturalistica e al tempo stesso razionale, lontana dal lirismo emotivo del maestro eppure percorsa da uno

spirito malinconico. La sua carriera è costellata di successi in Italia e all'estero: nel 1880 il dipinto *Il mattino* viene premiato alla IV Esposizione Nazionale di Belle Arti; ottiene inoltre riconoscimenti a Roma (1883), Londra, Barcellona (1888), Parigi (1893, 1900, 1905) e si afferma in numerose edizioni della Biennale di Venezia (1895, 1899, 1901, 1903). Autore di una monografia su Fontanesi, oltre a diversi incarichi istituzionali e organizzativi presso il Ministero della pubblica istruzione, svolge l'attività di critico per importanti riviste, fra le quali la "Gazzetta piemontese", "Le serate italiane" e la "Gazette des Beaux Arts", contribuendo a diffondere le varie inclinazioni della pittura naturalistica oltre l'ambito strettamente piemontese. La sua opera *Tristezze invernali* entra nel 1884 a far parte della collezione della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma. Determinante è la sua consulenza, tra il 1913 e il 1933, nella formazione della raccolta di opere di Fontanesi acquisite da Giuseppe Ricci Oddi, nucleo fondamentale dell'attuale Galleria di Piacenza. Calderini muore nel 1941 a Torino, dove nel 1947 gli viene dedicata un'importante retrospettiva.

Giovanni Bartolomeo Caravoglia

Nasce forse a Marentino intorno al 1616 ed è documentato fin dal 1644 al servizio della corte ducale, dove viene presentato dal rettore del collegio dei gesuiti di Torino a Cristina di Francia, che ne farà una delle personalità di maggior spicco nell'ambito delle imprese figurative sabaude. La sua complessa formazione giovanile è segnata da influssi molteplici, che spaziano dalle opere napoletane alla pittura del Guercino. Dal 1645 presso il castello di Rivoli esegue una serie di dipinti, oggi distrutti, che lo impegneranno in più fasi fino al 1664. Attivo nel 1650 nel palazzo San Giovanni, interviene nel 1655 nella cappella della Compagnia di San Luca nel duomo di Torino. Nello stesso anno è nominato sottopriore dell'Accademia, della quale assurgerà alla carica di priore nel 1659. A partire dal 1660, e fino al 1663, Caravoglia è tra gli artefici della nuova decorazione di Palazzo Reale: fortemente influenzato dallo stile del pittore Jan Miel, chiamato a Torino alcuni anni prima nel segno di un ricercato rapporto della committenza ducale con la cultura romana, esegue, tra gli altri, alcuni dipinti per la sala delle Principesse, oggi parzialmente dispersi, concepiti secondo il programma iconografico ideato dal Tesauro per celebrare i matrimoni del casato Savoia con consorti stranieri. Al salone di Diana della residenza di Venaria era invece destinato un perduto doppio ritratto equestre femminile che, con le opere analoghe di Jan Miel e Charles Dauphin, interpretava le nuove tendenze dell'iconografia celebrativa, che Caravoglia aveva sviluppato sul modello fiammingo. Nel 1663 entra nella Compagnia di San Paolo, nel cui ambito risulta essere il pittore incaricato del maggior numero di commissioni destinate alla decorazione dell'antico oratorio. Negli anni successivi vi dipinge infatti ben sette scene raffiguranti *San Paolo e Anania*, *San Paolo alla mensa eucaristica*, *San Paolo al transito della Vergine*, *San Paolo condotto al martirio*, la *Decollazione di san Paolo e la crocifissione di san Pietro*, *San Paolo e santa Tecla* e *San Paolo libera un ossesso*. Nelle opere del ciclo Caravoglia manifesta l'adesione alla retorica religiosa di Charles Dauphin, con cui aveva condiviso il cantiere di Palazzo Reale. Ancora a fianco di Dauphin, oltre che del Casella, realizza tra il 1655 e il 1663 tre quadri per il duomo di Torino. Le commissioni di stampo ecclesiastico caratterizzano la fase finale della sua attività sia a Torino, dove nella chiesa del Corpus Domini dipinge il *Miracolo dell'Ostia*, eseguito, in base ai documenti, già nel 1667, sia a Cuneo, dove nel 1645 aveva realizzato la splendida *Circoncisione* nella chiesa di Santa Maria e dove nel duomo sono state recentemente ricondotte alla sua mano la *Morte di san Giuseppe*, già attribuita a Nuvolone, e il *Giobbe deriso*. Cospicua è la diffusione dei dipinti del Caravoglia anche nei centri minori e nel vercellese (Cavaglià, chiesa dei Santi Francesco e Bernardino, *Immacolata e Santi*, 1667; Crescentino, chiesa di San Bernardino, *Circoncisione*, 1675; Livorno Ferraris, Confraternita della Misericordia, *Cristo in croce*, 1676), tanto da indurre l'ipotesi che l'artista abbia potuto disporre di una seconda bottega attiva a Vercelli contemporaneamente a quella fiorente nella città di Torino, dove morirà nel 1691.

Carlo Carrà

Nato a Quargnento nel 1881 da una famiglia di artigiani, si forma come decoratore a Milano, presso l'Accademia di Belle Arti. Nel 1900 si reca a Parigi nella speranza di ottenere un incarico per la decorazione dei padiglioni dell'Esposizione universale. Rientrato a Milano dopo un breve soggiorno a Londra, frequenta fra il 1906 e il 1910 l'Accademia di Brera, studiando la pittura divisionista e facendo la conoscenza di Boccioni. Con quest'ultimo, Balla e Severini firma nel 1910 il *Manifesto dei pittori futuristi*. Dal 1913 al 1916 è attivo come critico per le riviste "Lacerba" e "La Voce" e dal 1922 scrive su "L'Ambrosiano". Nel 1917 viene ricoverato all'ospedale militare di Ferrara, dove conosce Alberto Savinio, Giorgio De Chirico e Filippo De Pisis, con i quali pone le basi teoriche della "Metafisica". Nel suo desiderio di rappresentare il mondo delle "cose ordinarie", predilige i paesaggi liguri, del Piemonte e della Versilia. Nel 1933 aderisce con Sironi al *Manifesto della pittura murale* ed esegue un grande affresco alla Triennale di Milano. Alla successiva edizione presenta alcuni pannelli decorativi dedicati all'industria del marmo. Nel 1938 dipinge nel Palazzo di Giustizia di Milano. Professore presso l'Accademia di Brera dal 1941, viene premiato nel 1950 alla Biennale di Venezia, ottenendo nel 1955 il tributo di una sala a lui dedicata alla Quadriennale di Roma. Al 1962 risale la grande mostra tenutasi al Palazzo Reale di Milano, città in cui muore nel 1966.

Felice Casorati

Nato a Novara nel 1883 e laureatosi in legge a Padova nel 1907 per assecondare la volontà del padre, si presenta quello stesso anno alla Biennale di Venezia con il *Ritratto della sorella Elvira*, che riscuote un immediato successo confermando la sua profonda attitudine alla pittura, a cui si era accostato nel 1902 dopo aver studiato musica e composizione. Tra il 1908 e il 1911 vive a Napoli con la famiglia, dove nel 1909 dipinge *Le Vecchie*; quindi, nel 1911, si stabilisce a Verona. Schieratosi nella rivendicazione di un ruolo indipendente dell'artista rispetto al fronte accademico prevalente nelle manifestazioni ufficiali, espone nel 1912 con i dissidenti della Ca' Pesaro per protesta contro la Biennale. La presenza nel gruppo di personalità come Arturo Martini, Gino Rossi e Pio Semeghini imprime alle sue ricerche un'apertura europea, avvicinandolo alle contemporanee esperienze di Parigi e Monaco. Durante gli anni veronesi Casorati affronta le problematiche legate al linguaggio simbolista che culmineranno nel dipinto *Trasfigurazione*, presentato insieme con *L'arcobaleno* e *Via Lattea* alla successiva Biennale veneziana del 1914 prima di essere distrutto dallo stesso artista. Allo stesso anno appartengono *Marionette* e *Uova sul tappeto verde*, presentata quest'ultima alla mostra della Secessione romana del 1915, in cui emerge una decisiva maturazione del suo linguaggio pittorico. Nel 1918 si trasferisce a Torino, legandosi al ristretto ambito culturale progressista e liberale; non a caso sarà Piero Gobetti, nel 1923, a tracciarne la prima biografia. Approfondita alla Biennale del 1920 la conoscenza dell'arte di Cézanne, Casorati sviluppa l'analisi e la cura del disegno e del dettaglio, la costruzione per volumi, il senso del distacco e l'atmosfera sospesa, traendone esiti decisivi nella definizione di quel "realismo magico" che connoterà un particolare filone del gruppo "Novecento", nel cui ambito espone dal 1926 al 1929 pur riservandosi piena autonomia. Dal 1923 il suo studio di Torino si apre all'insegnamento di giovani allievi, tra cui Carlo Levi e Gigi Chessa. Costante la sua partecipazione alla Biennale di Venezia, che nel 1938 gli conferisce il premio per la pittura e nel 1952 gli dedica una retrospettiva completa, introdotta dalla sua prima opera *Ritratto della sorella Elvira*. Numerosi i riconoscimenti internazionali, tra cui nel 1937 il premio del Carnagie Institute di Pittsburgh e nel 1938 il "Grand Prix" a Parigi. Nel segno di un consapevole impegno praticato nei vari campi dell'arte, realizza nel 1925 gli apparati architettonici e decorativi per il teatro privato di Riccardo Gualino, collezionista e mecenate dell'ambiente intellettuale torinese d'avanguardia; l'attività di scenografo si protrarrà fino agli anni cinquanta per diversi allestimenti destinati al Teatro Civico di Torino e a numerose altre istituzioni teatrali. Muore a Torino nel 1963.

Vittorio Amedeo Cignaroli

Figlio del pittore Scipione (1680-1745), a sua volta discendente da una famiglia di artisti veronesi, nasce a Torino nel 1730 e viene battezzato come Vittorio Giuseppe Gaetano; l'aggiunta di "Amedeo" al primo nome, che determinerà numerosi equivoci circa la precisa individuazione della sua identità, va probabilmente intesa come omaggio al sovrano Vittorio Amedeo II, che aveva rappresentato per il regno sabaudo un momento di felice apertura politica e culturale alle nuove tendenze illuministe europee. La sua prima, e purtroppo perduta, opera documentata ne attesta la presenza fin dal 1749 in Palazzo Reale, ma anche negli anni successivi è costantemente attivo per la corte sabauda e per le residenze urbane e suburbane di gran parte dell'aristocrazia. Numerosi i suoi interventi nelle residenze di Venaria Reale (1750-58; 1766-67 e 1782) e Stupinigi (1763-63 e 1771-72), ma vanno ricordate anche le opere fornite per Moncalieri (1774-75), Rivoli (nono decennio) e per i palazzi Dal Pozzo della Cisterna (1780) e Chiablese (1781). Erede della tradizione del paesaggio arcadico di area veneta, rappresentata in particolare da Zais e Zuccarelli, ne traspone la visione secondo un'impronta raffinata e "graziosa" che sarà particolarmente apprezzata in ambito piemontese tanto da protrarsi, quasi senza aggiornamenti, per tutta la seconda metà del Settecento. La sua bottega, organizzata ad alto livello per fronteggiare le numerosissime commissioni, vede la presenza di specialisti di "figure", tra i quali vi è forse la moglie Rosalia Ladatte, figlia del celebre scultore. Nel 1753 realizza la serie di ventiquattro ovali con le *Storie di san Benedetto* e le dodici tele raffiguranti *Paesaggi con eremiti* per l'eremo di Torino. A partire da quello stesso anno inizia inoltre la sua produzione di cartoni per la regia manifattura di arazzi a Torino. Di particolare rilievo, tra le varie commissioni per Stupinigi, quella relativa alle nove grandi tele raffiguranti la *Caccia al cervo* (1771-78), dove l'artista, sostenuto da aiuti, rappresenta i personaggi della corte sullo sfondo di scenari arcadici nei quali sono riconoscibili le diverse residenze sabaude. Professore alla Reale Accademia di pittura dal 1778, consegue nel 1782 la carica di pittore di corte "in paesaggi e boscarecce". Solo nella fase estrema della sua carriera l'artista sembra avvicinarsi a una rappresentazione meno idealizzata del paesaggio, come documentano le "vedute" conservate nel castello di Agliè e nel palazzo Chiablese, dalle quali nel 1796 fu tratta una serie di incisioni. Cignaroli muore a Torino nel 1800.

Giovanna Maria Battista Buzzana Clemente, detta la Clementina
Nata a Torino nel 1690, è, a partire dal terzo decennio del XVIII secolo, una delle più celebri ritrattiste della corte sabauda. La sua prima opera firmata e datata è il *Ritratto della prima moglie di Carlo Emanuele III* (1722, Torino, palazzo Madama). Probabile allieva di Giovanni Battista Curlando, si dedica fin dagli esordi al ritratto, lavorando in collaborazione con i pittori francesi attivi a corte e con lo svedese Martyn van Meytens il Giovane, presente a Torino tra il 1728 e il 1730. Tra i suoi dipinti più celebri è la tela raffigurante *Carlo Emanuele III, re di Sardegna* (datata 1734, Torino, Galleria Sabauda), rappresentato trionfalmente sullo sfondo della battaglia di Guastalla. Il successo della pittrice, il cui stile risente della scuola francese e fiamminga, valica i confini del Piemonte: le sue opere saranno apprezzate non solo in Italia ma anche presso la corte dei reali di Spagna e dei principi d'Assia. Muore a Torino nel 1761.

Evert Collier
Le notizie relative a questo artista, nato a Breda intorno al 1640, sono legate a pochi dati biografici certi: tra questi, la sua frequente presenza a Leida dal 1667 al 1691 e i suoi quattro matrimoni. Dal 1683 è a Londra, dove lavora per un anno, interrompendo probabilmente il soggiorno per un breve rientro a Leida. I soggetti dei suoi dipinti rappresentano nature morte, spesso affiancate a teschi – le cosiddette *Vanitas* –, a strumenti musicali, orologi da tasca, globi celesti e terrestri. Oltre a tale repertorio, la cui rappresentazione è spesso da interpretare in senso simbolico, secondo la tradizione legata a questo specifico genere pittorico, sono ascritti a Collier diversi *trompe l'oeil*, raffiguranti carte e materiale da scrittoio posti su assi di legno carichi di libri, oltre ad alcuni ritratti e a un dipinto di soggetto storico. Pur riconoscendo nelle opere dell'artista un evidente richiamo alla tradizione olandese, non è possibile definire una precisa evoluzione del suo stile. Dal momento che la sua ultima natura morta conosciuta e datata reca l'iscrizione "fecit London", a differenza di quelle eseguite tra il 1702 e il 1706 per le quali viene espressamente indicata la città di Leida, è possibile che l'artista sia morto a Londra dopo il 1706.

Carle Dauphin
Nato a Metz intorno al 1628 e formatosi a Nancy, sotto l'influsso di Claude Deruet e Georges Lallemand, si trasferisce verso il 1640 a Parigi entrando nella bottega di Simon Vouet, che abbandona in seguito alla morte del maestro (1649) e alla conseguente dispersione del suo studio. Raggiunta Torino, città legata da una fitta rete di rapporti con la Lorena, ne fa la sua residenza definitiva. Priore della Compagnia di San Luca nel 1655 e successivamente pittore di corte del principe di Carignano (1658), Dauphin riveste un ruolo di primo piano nelle vicende artistiche torinesi della metà del secolo, interprete della nuova immagine dello stato "moderno" varata da Cristina di Francia e da suo figlio Carlo Emanuele II sul modello delle corti barocche europee. Alla pala raffigurante *San Luca che dipinge la Vergine*, destinata all'altare della cappella di San Luca del duomo (oggi a Vallongo di Carmagnola), l'artista fa seguire altre due tele ugualmente collocate in duomo e la *Madonna con Bambino e sant'Antonio di Padova* (Carmagnola, chiesa di Sant'Antonio). L'interpretazione dell'iconografia gesuita è manifesta nella cappella Broglia in San Carlo e nella tela raffigurante *San Paolo rapito al terzo cielo*, eseguita nel 1659 per la prestigiosa Compagnia della Fede Cattolica, con sede presso l'oratorio di San Paolo. Ma è soprattutto alla committenza principesca che Dauphin dedica il massimo impegno. Oltre alle opere di soggetto religioso, come i dipinti richiestigli da Cristina di Francia per San Francesco di Paola a Torino, raffiguranti l'*Apoteosi di san Francesco di Paola* e *Il voto di Luisa di Savoia*, è autore di larghi interventi per la decorazione delle residenze di corte: tra questi, le tele per Palazzo Ducale (1660-63), molte delle quali perdute; i *Baccanali*, ispirati ai temi cari al Poussin ma rielaborati alla luce dell'insegnamento di Vouet e del suo allievo Dorigny; i ritratti da parata della galleria della Venaria Reale, come il doppio *Ritratto equestre di Cristina di Fleury e di Emanuele Filiberto di Savoia principe di Carignano* o il *Ritratto del duca e della duchessa di Savoia con il figlio* del 1666 (Madrid, Museo del Prado), capolavori della ritrattistica di gusto internazionale. La morte di Jan Miel, rappresentante della corrente romana più classicista del barocco, lo favorisce nel riconoscimento di un primato artistico presso la corte torinese. A lui sarà affidata la realizzazione dell'apparato funebre per le esequie di Carlo Emanuele II (1675). L'artista muore a Torino nel 1678. Il catalogo dei suoi dipinti, molti dei quali perduti, è in parte ricostruibile grazie alle incisioni che da questi sono state tratte e diffuse da J.J. Thourneysen.

Giorgio De Chirico
Nato nel 1888 a Volos, in Grecia, da genitori italiani, inizia giovanissimo a studiare disegno ed entra dodicenne all'Accademia di Belle Arti di Atene (1903-1905). Con la famiglia lascia la Grecia e, dopo un breve passaggio in Italia, si trasferisce a Monaco, dove studia all'Accademia, approfondendo la conoscenza di Arnold Böcklin e appassionandosi in quegli anni alle letture di carattere filosofico, in particolare Schopenhauer e Nietzsche. Nel 1910 soggiorna in Italia per circa un anno, dapprima a Milano e poi a Firenze, quindi parte alla volta di Parigi. La mostra al Salon d'Automne del 1912, nella quale espone un *Autoritratto*, una *Piazza d'Italia* e *L'enigma dell'oracolo*, decreta, tra gli apprezzamenti riconosciutigli da Apollinaire e Picasso, il suo ruolo di innovatore e ideatore di un nuovo genere di pittura, la Metafisica. Partecipa alle esposizioni degli "Indépendants" e ancora al Salon d'Automne, ma lo scoppio della guerra lo riconduce in Italia, dove studia a lungo le tecniche dei maestri antichi. La sua prima mostra italiana si svolge nel 1919 a Roma presso la Galleria Bragaglia. Nel 1924 è di nuovo a Parigi: appartengono a questo periodo gli *Archeologi*, i *Gladiatori* e i *Cavalli antichi*, nonché il romanzo surrealista *Hebdomeros* e la scenografia e i costumi del balletto intitolato *Le Bal*. Insieme con gli artisti del gruppo "Novecento" espone in Italia e all'estero. Nel 1933 partecipa con un dipinto murale, oggi distrutto, alla Triennale di Milano ed esegue gli scenari per i *Puritani* di Bellini. Nel 1936, durante un soggiorno in America, organizza una grande mostra personale a New York. Poco dopo il suo ritorno a Parigi, lo scoppio della seconda guerra mondiale lo induce a rientrare in Italia, dove vive tra Milano e Firenze. Durante la Biennale di Venezia del 1948 apre una contestazione sulla scelta delle sue opere, dichiarando la presenza di un falso e determinando nel 1950 l'organizzazione di una "Antibiennale". Ammesso nel 1949 alla "Royal Society of the British Artists", espone negli anni successivi quadri metafisici a New York (1955), partecipando alla Quadriennale di Roma (1955 e 1959). Gli anni sessanta sono caratterizzati da un periodo "neo-metafisico", in cui l'artista riprende, sovrapponendoli, i motivi dei manichini e i temi romantici. Solo nel 1970, in occasione della grande mostra organizzata a Milano in Palazzo Reale, viene esposta in Italia la sua opera completa. Membro dell'Accademia di Francia dal 1974, viene insignito nel 1976 della Croce di Grand'Ufficiale della Repubblica Federale Tedesca. Il compimento del suo novantesimo compleanno, nel 1978, viene festeggiato a Parigi con una solenne celebrazione all'Hotel de la Ville. Nello stesso anno muore a Roma.

Isaac de Moucheron
Discendente da una famiglia di origine normanna, nasce ad Amsterdam nel 1667 e svolge il suo apprendistato presso il padre Frederick, che lo avvia allo studio del paesaggio italiano interpretato secondo la tradizione olandese. Determinante per Isaac è lo studio di Gaspard Dughet, che lo porta dapprima a introdurre piccole scene cortesi all'interno di paesaggi con episodi di caccia, passando successivamente alla rappresentazione di giardini con vestigia archeologiche e figurine vestite all'antica. Intorno al 1695 compie il suo viaggio formativo in Italia, visitando diverse città, fra le quali Bologna, secondo la testimonianza dell'Orlandi (1704). Del suo soggiorno romano, durante il quale viene ufficialmente iscritto nella Bent con il soprannome di "Ordonnantie", restano le numerose vedute della città, soprattutto di San Pietro, Castel Sant'Angelo e dei classici dintorni prediletti dai pittori del *Grand Tour*, da Tivoli a Bomarzo. Moucheron esegue inoltre incisioni da Dughet e realizza copie dai dipinti dello stesso artista e da Poussin. Lasciata Roma nel 1697 e fatto ritorno ad Amsterdam, trae dai suoi taccuini infinite rielaborazioni di fantasia, basate sulla commistione di elementi architettonici e statuari ripresi dall'antico o dall'epoca rinascimentale, rappresentati all'interno di giardini dal gusto arcadico. Il suo repertorio sarà apprezzato da committenti e collezionisti tanto nella produzione grafica quanto nella realizzazione di pannelli decorativi destinati ad affermarsi con larga diffusione nelle dimore di Amsterdam. Qui Moucheron muore nel 1744.

Francesco De Mura
Nasce a Napoli nel 1696 e si accosta giovanissimo alla bottega di Domenico Viola; nel 1708 è già a studio da Francesco Solimena, di cui apprende la tecnica espressiva volta a una chiara impostazione compositiva e a un classicismo "moderato". La stretta dipendenza dai modelli del maestro, di cui De Mura diviene l'allievo più celebre, è chiaramente percepibile nelle opere del secondo e terzo decennio del secolo XVIII, tra le quali si ricordano la sua prima opera pubblica, *Cristo morto in croce con san Giovanni*, dipinto per la chiesa di San Girolamo alle monache (1713 circa), le tele per la chiesa di Santa Maria Porta Coeli ai Mannesi (1715-18) e le opere eseguite per la chiesa dell'Annunziata di Airola (1727). Con i dipinti realizzati nella chiesa di Donnaromita a Napoli (1728) e successivamente nella prima fase di lavori a Montecassino (1731), l'artista inizia un processo di emancipazione rispetto al maestro, influenzato dal clima arcadico che lo porta ad abbandonare progressivamente la monumentalità del Solimena in favore di una ricerca espressiva e sentimentale più intima, vicina allo spirito innovativo e antieroico proposto dal melodramma del Metastasio. Tale svolta, che coincide paradossalmente con la ripresa, da parte di Solimena, di canoni espressivi dichiaratamente barocchi, si consolida negli interventi nel Palazzo Reale di Napoli e, soprattutto, dopo il soggiorno a Torino (1741-43), dove ha modo di frequentare personalità legate alle nuove tendenze culturali, come Filippo Juvarra, Corrado Giaquinto e Benedetto Alfieri. Al suo ritorno, divenuto l'artista di maggior successo a Napoli, tanto da essere invitato presso la corte di Spagna, tiene i contatti con l'ambiente romano e in particolare con gli artisti francesi allora presenti a Roma, come Pierre Subleyras, riuscendo a mettere a punto uno stile internazionale, calibrato tra le istanze classiciste e il gusto rococò e in linea con le scelte di riformismo illuminato della corte napoletana. Ta-

le impostazione, che permane negli affreschi della volta della Nunziatella (1751), nelle sovrapporte inviate per il Palazzo Reale di Torino (1758) e nei bozzetti per le manifatture degli arazzi di Torino e Napoli create dopo il 1760, tende ad accentuarsi in chiave classicistica negli ultimi anni della sua carriera. Muore a Napoli nel 1782.

Giuseppe De Nittis

Nasce a Barletta nel 1846 e viene ammesso a quindici anni all'Istituto di Belle Arti di Napoli, da cui viene espulso dopo un anno per indisciplina. Aderisce così a quel gruppo di artisti che avrebbe dato luogo alla cosiddetta "Scuola di Resina", suscitando l'apprezzamento del maggior teorico e animatore del gruppo, Adriano Cecioni. In occasione delle edizioni della "Promotrice Salvator Rosa" di Napoli del 1864 e del 1866 la notorietà dell'artista si consolida, grazie anche all'acquisto da parte di Vittorio Emanuele II dei dipinti *Passaggio degli Appennini* e *Casale dei dintorni di Napoli* (Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte). Introdotto dallo stesso Cecioni nell'ambiente fiorentino dei macchiaioli, espone con successo alla Promotrice fiorentina del 1867 (*Una nevicata*; *Una diligenza in tempo di pioggia*), caratterizzandosi per l'eleganza formale delle opere. Nello stesso anno giunge a Parigi, dove lavora per il celebre mercante Goupil, per il quale realizza vedute della città e scene di costume, nello stile alla moda di Fortuny e Meissonier. Il breve rientro in Puglia durante la guerra franco-prussiana gli ispira nuovamente i temi del paesaggio: tra le opere eseguite in questo periodo, il piccolo dipinto *Strada da Brindisi a Barletta* viene presentato con successo a Parigi nel 1873. L'anno successivo ha l'onore di esporre con gli impressionisti presso il fotografo Nadar. Più che per una profonda adesione ai principi fondamentali del gruppo, De Nittis si contraddistingue per l'uso della pittura *en plein air* e per la scelta di soggetti tratti dalla vita moderna, che si legano perfettamente alla sua raffinata curiosità e alla sua personalità brillantemente inserita nell'alta società parigina. Dai periodici ritorni in Italia l'artista trae spunto per alcuni paesaggi che, insieme con gli scorci parigini, restano tra le sue opere più notevoli. Al vertice della notorietà, nel 1878 viene insignito della Legion d'Onore in occasione della mostra personale alla Esposizione universale di Parigi. Muore a Saint-Germain en Laye nel 1884.

Filippo De Pisis

Nato a Ferrara nel 1896 dall'aristocratica famiglia Tibertelli De Pisis e laureatosi in lettere a Bologna, coltiva, accanto alla pittura, la passione per la cultura umanistica. Fondamentale è l'incontro nel 1916 a Ferrara con De Chirico, Savinio e Carrà, che determinano il suo definitivo orientamento verso la pittura. Trasferitosi a Roma nel 1920, frequenta l'ambiente culturale legato alla *Ronda*, esponendo per la prima volta alla Galleria Bragaglia. All'esperienza della pittura metafisica De Pisis affianca quella della pittura dal vero, intrapresa in particolare a fianco di Armando Spadini, che porta l'artista a sperimentare le prime nature morte. Nel 1925 si trasferisce a Parigi, dove risiederà fino al 1939 mettendo a punto la sua poetica e rielaborando i grandi modelli del passato, in particolare Delacroix e gli impressionisti: la tonalità delle sue tele progressivamente si schiarisce e i tratti si fanno rapidi per fissare l'impressione della veduta. I soggetti, rappresentati nel loro splendore luminoso, riassumono in esso i tratti della loro fugace apparizione, generando al tempo stesso gioia di vivere e dolorosa consapevolezza di una condizione esistenziale segnata dalla brevità e dalla solitudine. Assiduo della Biennale di Venezia dal 1928 al 1956, soggiorna dal 1941 al 1943 a Milano, trasferendosi quindi a Venezia. Dalle opere eseguite nel corso di quest'ultimo soggiorno traspare la riscoperta dei maestri del XVIII secolo e, attraverso di essi, la ricerca di una sintesi tra lo spazio immobile e razionale dell'arte metafisica e i tratti rapidissimi della tecnica impressionista. Nel 1947 espone a Roma e New York. Un'ampia rassegna delle opere dell'artista è presente nella sezione "Antologia della pittura e della scultura italiana dal 1910 al 1930" nell'ambito della Quadriennale romana del 1955. Muore a Milano nel 1956.

Maarten de Vos

Nato intorno al 1532 ad Anversa dal pittore Pieter de Vos, intraprende il viaggio in Italia, attratto dai modelli dell'antico, probabilmente in compagnia di Pieter Brueghel. Una tradizione in alcun modo documentata lo indica come allievo di Frans Floris – a cui succede nel ruolo di protagonista della scena artistica di Anversa – nonché collaboratore di Tintoretto a Venezia. Conseguita la nomina a "maestro" al suo rientro dall'Italia, nel 1558, è richiesto da una committenza potente e raffinata, come il mercante Gillis Hooftman e il duca Guglielmo di Braunschweig-Lüneburg, tanto da conseguire uno stato di ricchezza in evidente contrasto con la condizione della maggior parte degli artisti allora registrati nella città. Durante questo periodo, contrassegnato dall'adesione alla riforma luterana, esegue alcune tavole, tra le quali il *San Paolo a Efeso* (1568, Bruxelles, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten) e *Mosè con le tavole della legge e l'offerta del popolo d'Israele per l'erezione del tabernacolo con il ritratto della famiglia Panhuis* (1575, L'Aia, Mauritshuis), nelle quali è ancora evidente il messaggio legato alla Riforma. La sua fortuna si consolida ulteriormente in seguito alla riconciliazione con la religione cattolica, avvenuta nel 1584, all'indomani della caduta di Anversa sotto l'esercito della corona spagnola. La conseguente emanazione alle "gilde" e alle varie istituzioni cittadine di specifiche ordinanze per i nuovi ornamenti degli altari nelle chiese, distrutti dagli attacchi iconoclasti della rivoluzione luterana, favorisce infatti l'elaborazione da parte dell'artista di un nuovo linguaggio figurativo aderente alle esigenze iconografiche della Controriforma, che caratterizza e decreta lo straordinario successo della produzione più tarda di Maarten de Vos. Il suo stile, influenzato dai grandi maestri del manierismo italiano, assurge a modello per l'arte controriformista dei Paesi Bassi meridionali, raggiungendo una notorietà di livello europeo che lo costringe ad avvalersi di una folta bottega. Le sue opere, riprodotte a stampa da celebri incisori, conosceranno una larghissima diffusione, come nel caso dei disegni per le illustrazioni a commento del *Messale* e del *Breviario romano*. Muore ad Anversa nel 1603.

Girolamo Donnini

La formazione dell'artista, nato a Correggio nel 1681, si svolge attraverso un lungo periodo di apprendistato che inizia nel 1698 presso la bottega di Francesco Stringa. Trasferitosi nel 1700 a Bologna, Donnini è allievo di Giovan Gioseffo dal Sole, presso il quale, secondo le fonti, copia "in disegno, ed in pittura più volte" le opere dei Carracci. Successivamente, dal 1709 al 1712, risiede a Forlì nello studio di Carlo Cignani. Rientrato a Bologna apre una scuola di pittura, anche se non sembra aver ricoperto un ruolo di primo piano nella città, dal momento che non è annoverato tra i pittori dell'Accademia Clementina. Non risulta infatti che abbia eseguito a Bologna opere pubbliche, a eccezione dell'importante pala raffigurante la *Madonna con Bambino e sant'Antonio* per la chiesa della Madonna di Galliera (1742). Esponente di un "classicismo moderato", storicamente radicato in area bolognese fin dal secolo XVII, la sua produzione è piuttosto indirizzata verso la provincia e particolarmente diffusa a Correggio, per le cui chiese dipinge diverse tele soprattutto nel periodo giovanile; a Reggio Emilia (oratorio di San Filippo, *Storie di san Filippo Neri*, 1728-29); a Parma (palazzo Pallavicini, *Storie dell'Eneide* e *Storie della Gerusalemme liberata*, quarto decennio; chiesa di Sant'Ulderico, *Sacra Famiglia con i santi Rocco e Ulderico*, 1742). Al quarto decennio del secolo è databile la serie di quattro ovati di soggetto mitologico, tra le sue opere più apprezzabili e replicati più volte, oggi dispersi in varie collezioni. La sua produzione raggiunge tuttavia anche territori distanti da Bologna, come nel caso del *San Giuseppe istruito dall'angelo* e delle due tele laterali, raffiguranti lo *Sposalizio* e il *Transito* del santo, destinate a un altare ristrutturato da Filippo Juvarra nella chiesa del Corpus Domini di Torino. Prima del 1728 esegue su commissione vescovile una tela non identificata per una chiesa di Tivoli; esposta con grande successo in San Domenico a Bologna, l'opera gli vale l'onorificenza del cavalierato dello Speron d'Oro. Muore a Bologna nel 1743.

Piero Dorazio

Nasce a Roma nel 1927. Dopo un precoce e spontaneo approccio all'arte figurativa, caratterizzato negli anni quaranta da paesaggi, nature morte e soggetti tratti dalla vita quotidiana e popolare romana, si iscrive alla Facoltà di Architettura di Roma e fonda il Gruppo Arti Sociali. La frequentazione dello studio di Guttuso e dell'ambiente artistico di via Margutta determina nel 1947 la nascita di "Forma Uno", gruppo originato dal sodalizio con Antonio Sanfilippo, Giulio Turcato, Pietro Consagra e Achille Perilli e inserito nel dibattito tra il "realismo" nell'arte come conseguenza del realismo socialista e il "puro formalismo", a cui il movimento dava voce e che, senza rinunciare all'impegno politico, rivendicava all'espressione artistica la libertà nell'utilizzo di propri e specifici linguaggi e metodologie. Durante il periodo trascorso a Parigi come vincitore di una borsa di studio conosce Le Corbusier, Arp e Severini. Presente alle edizioni della Biennale di Venezia del 1952, 1958 e 1960, è nominato direttore del Dipartimento di Belle Arti dell'Università della Pennsylvania. Durante la sua permanenza in America, oltre a ricevere nel 1961 il premio Kandinsky, espone al Museum of Modern Art e alla Marlborough Gallery di New York. Al suo rientro in Italia, nel 1970, fanno seguito numerose mostre personali e, a partire dal 1983, è incaricato di coordinare l'esecuzione di mosaici realizzati da artisti internazionali e destinati alle stazioni della metropolitana di Roma. Al 2000 risale la retrospettiva "Forma 1 e i suoi artisti", presentata a Praga e presso la Galleria Comunale di Roma.

Max Ernst

Nato nel 1891 a Brühl da un istitutore di sordomuti con la passione per la pittura, studia filosofia all'Università di Bonn e si avvicina all'arte attraverso la conoscenza del pittore e poeta August Macke, all'epoca alla guida del gruppo "La giovane Renania" e in seguito coinvolto nel movimento "Der Blaue Reiter". Fondamentali nello sviluppo del suo linguaggio artistico sono la conoscenza di Sigmund Freud, supportata dal personale interesse per la psichiatria maturato fin dagli anni universitari, e l'incontro con Hans Arp, che aveva partecipato alla prima mostra di "Der Blaue Reiter" presso la galleria "Der Sturm" a Berlino. Gli anni della seconda guerra mondiale, vissuta da Ernst e da molti altri intellettuali come un assurdo insulto all'umanità, lo avvicinano alle tematiche del dadaismo e al rifiuto di qualsiasi valore morale o estetico convenzionale, tanto da farlo promotore del gruppo dada di Colonia, fondato con Arp e Baargeld nel 1919. Nello stesso anno, attraverso la rivista "Valori Plastici", scopre la pittura di Giorgio De Chirico che sarà, per sua stessa affermazione, la più importante forma di ispirazione dal 1919 al 1925. A partire dal 1920, dopo aver esposto oggetti “dada” con Arp, inizia a lavorare con la tecnica del collage ed espone a Parigi, dove si reca nel 1920 su invito di André Breton. Vi si trasferisce definitivamente nel 1922, convinto da Paul Eluard, che dell'artista redigerà la biografia. Sono di questi anni *L'éléphant Célébes* (1921) e l'*Oedipus Rex* (1922). La traslazione degli oggetti dalla loro collocazione reale al piano dell'assurdo e lo sconvolgimento delle loro abituali correlazioni, già sperimentata da De Chirico, diviene per Ernst una costante occasione di ricerca. A Parigi è costretto a lavorare in una fabbrica di *souvenirs*, ma ha la possibilità di frequentare un ambiente intellettuale vivo e stimolante. Partito per un viaggio in estremo oriente, trova ormai pubblicato al suo ritorno, nel 1924, il *Manifesto del surrealismo* di André Breton, nel quale Ernst riconosce espresse le ragioni più profonde della sua ispirazione. La sperimentazione si estende ai “frottages”, derivati dalla lettura di un trattato di Leonardo da Vinci a proposito delle infinite interpretazioni possibili dall'osservazione di una semplice macchia: celebre è la serie dell'*Histoire Naturelle* (1926) elaborata con questa tecnica, che porterà al progressivo emergere della dimensione dell'inconscio nelle sue opere (*Loplop présente une jeune fille*, 1930). Il successo gli permette di dedicarsi ormai solo alla pittura: a partire dal 1936 inizia le “decalcomanie”, strati di colore compresso tra tele o carta. Durante il secondo conflitto mondiale, che lo vede in fuga dalla cattura dei nazisti, sposa Peggy Guggenheim, che lascia tuttavia dopo pochi mesi per trasferirsi successivamente in Arizona, dove vive fino al 1953. La consacrazione ufficiale del suo successo è decretata dal Gran Premio alla Biennale di Venezia del 1954 – la cui accettazione da parte di Ernst viene stigmatizzata dall'intransigente Breton – e dalla mostra monografica dal titolo “Oltre la pittura”, che la città lagunare gli dedica nel 1966. Ernst muore a Parigi nel 1976.

Jacopo Fallaro
La figura dell'artista, che si ritiene attivo a Venezia intorno alla metà del XVI secolo, è nota attraverso la breve descrizione del Vasari, che lo indica come “pittore di assai buon nome”. Oltre agli sportelli dell'organo nella chiesa dei gesuati, citati dalla medesima fonte, non si conoscono al momento altre opere ascrivibili al pittore, che è probabilmente da identificare con “Jacopo depentor dicto Foller” registrato a Venezia nel 1547.

Lucio Fontana
Figlio dello scultore Luigi Fontana, allievo dell'Accademia di Brera prima di emigrare in Argentina, nasce a Rosario di Santa Fe nel 1899 e inizia il suo apprendistato presso il padre dopo il rientro della famiglia in Italia (1905). Partecipa come volontario alla prima guerra mondiale, quindi si iscrive nel 1920 ai corsi di Brera, che abbandona per ritornare in Argentina nel 1921. Lavora presso lo studio paterno e riceve a Rosario i primi riconoscimenti. Nel 1928 frequenta nuovamente l'Accademia di Brera e partecipa alla Mostra regionale d'arte lombarda del Sindacato fascista delle belle arti, a cui aderirà per molti anni. Il 1930 è un anno cruciale nella carriera dell'artista, che partecipa alla Biennale di Venezia (*Eva*; *Vittoria fascista*) e organizza la prima personale presso la Galleria Il Milione di Milano che, sotto la direzione di Edoardo Persico, costituisce un punto d'incontro di artisti e letterati spesso di diverse tendenze, ma comunque in opposizione con la retorica della cultura ufficiale. Allo stesso anno appartengono il progetto per una fontana dedicata a Giuseppe Grandi, già concepita in forme astratte, e la commissione da parte di Terragni di una *Vittoria* per il monumento ai caduti di Erba, presentato nel 1932 a Il Milione nell'ambito della sua seconda mostra personale. La stessa galleria, divenuta luogo di riferimento e di scambio tra gli astrattisti milanesi e l'avanguardia europea, accoglie anche la sua terza mostra, nel 1934. L'anno seguente firma il manifesto della “Prima mostra collettiva di arte astratta italiana”, espone una serie di sculture astratte a Il Milione e insieme a Melotti, Veronesi, Licini, Reggiani, Bogliardi e Ghiringhelli aderisce al gruppo parigino “Abstraction-Creation”. Inizia a lavorare con la ceramica e in seguito, trasferitosi a Parigi, dove ha modo di frequentare Miró, Tzara e Brancusi, lavora per la manifattura di Sèvres. Rientrato in Italia nel 1937, continua a presentare le sue opere alla Galleria Il Milione e partecipa a numerosi progetti e iniziative, tra le quali la seconda mostra del gruppo “Corrente” allestita a Torino. Il secondo periodo argentino culmina nella fondazione dell'Accademia di Altamira, a fianco di Jorge Laco e Jorge Romero Brest, e nella ideazione del *Manifesto Blanco*. Dopo il rientro a Milano, nel 1947, sviluppa le sue teorie redigendo cinque manifesti con i quali pone i fondamenti dello “spazialismo”, ovvero il tentativo da parte dell'artista di coinvolgere in una esperienza totale il quadro e il suo spazio circostante attraverso i concetti della nuova arte: “movimento, colore, tempo, spazio”. Al 1949 appartengono i primi *Concetti spaziali*, fori e tagli praticati nelle tele da intendere in una duplice valenza: gesto equivalente al modo di essere dell'artista in quel preciso momento, ma anche lacerazione del diaframma che separa diverse dimensioni spaziali che divengono così comunicanti. Nel 1951 presenta il progetto per la realizzazione della quinta porta del duomo di Milano, premiato ex aequo con quello di L. Minguzzi, che tuttavia realizzerà l'opera. Progetta decorazioni al neon per sale d'esposizione e per cinema. Nel corso degli anni cinquanta si avvicina all'esperienza dell'Informale e partecipa al cosiddetto “Movimento del Nucleare”, con Enrico Baj e M. Vio. Seguono le serie degli *Inchiostri* (1957-58), le *Attese*, i celebri tagli sulle tele monocromatiche (1958) e i *Quanta* (1959) realizzati in pannelli multipli. Agli anni sessanta appartengono le ambientazioni spaziali: *Esaltazione di una forma* (palazzo Grassi, 1960); *Ambiente al neon - Fonti d'energia* (Torino, “Italia 61”); *Ambiente spaziale: utopie* (Milano, 1964, XIII Triennale). Tra le numerose manifestazioni a cui partecipa in questo periodo si ricordano la Biennale di Venezia (1964) e la mostra *Painting and Sculpture of Decade 54-64* alla Tate Gallery di Londra. Oltre alla serie degli *Olii* e dei *Metalli*, tra il 1963 e il 1964 esegue *La fine di Dio*, serie di ovali monocromi trattati a olio, lacerati e perforati. Nel 1966 Fontana riceve il Premio internazionale per la pittura alla Biennale di Venezia. Muore a Comabbio nel 1968.

Giovanni Foppa
Dell'artista, reso noto dalla firma apposta, insieme alla data “1630”, sul dipinto della collezione del Sanpaolo, non risultano al momento ulteriori informazioni.

Gandolfino da Roreto
Assai scarse sono le notizie sulle origini dell'artista, attivo in Liguria e in Piemonte tra la fine del secolo XV e il terzo decennio del Cinquecento. La stabile residenza del padre Giovanni, anch'egli pittore, nella città di Asti, fa ritenere che questa sia stata, nonostante l'appellativo di provenienza “da Roreto”, la sede di riferimento della famiglia. La sua formazione artistica trae gli spunti iniziali dall'ambito culturale ligure gravitante intorno alla figura di Ludovico Brea. Una testimonianza di tale fase precoce sarebbe offerta dalla tavola raffigurante la *Madonna Annunciata* recante sul retro i *Simboli della Passione* nel convento della Santissima Annunziata di Portoria a Genova, forse di poco anteriore alla prima opera datata e firmata dall'artista, il polittico con l'*Assunzione della Vergine* del 1493, appartenuto alla chiesa di San Francesco d'Alba e oggi presso la Galleria Sabauda di Torino. Procedendo verso la fine del secolo la produzione dell'artista sembra avvicinarsi progressivamente allo stile lombardo: ne sono testimonianza la *Madonna con il Bambino* (datata 1499, già coll. Wharton), la *Madonna* della chiesa di Santa Sofia a Milano (datata 1500) e il polittico raffigurante la *Genealogia della Vergine e santi* del duomo di Asti (1501, ricomposto entro una struttura barocca), tema iconografico più volte affrontato da Gandolfino, come nella tavola del Museo Civico di Torino e nel più tardo polittico della chiesa di Sant'Antonio a Casale. Nel corso del XVI secolo l'artista, documentato fino al 1518 ma verosimilmente attivo anche dopo questa data, manifesta una evidente adesione allo stile della nuova pittura promossa dai cremonesi Altobello Melone e Boccaccio Boccaccino. Sempre da Cremona Gandolfino risulta inoltre far pervenire le cornici intagliate dei suoi polittici. Il forte legame con la città di Asti trova comunque conferma nel successo conseguito presso la committenza locale; nella vasta produzione del pittore, parte della quale ancora di problematica datazione, diverse opere sono destinate al duomo, come la *Madonna in trono e santi* (1516) e il grande polittico raffigurante la *Madonna in trono fra i santi Giovanni Battista, Giulio, Orsola ed Eulalia* (1521 circa, Torino, Museo Civico d'arte antica), dove è probabilmente da ravvisare la collaborazione del fiammingo Pietro Grammorseo.

Anna Caterina Gilli
Sull'attività della pittrice, che partecipa alla decorazione della maggior parte delle residenze sabaude dal 1729 al 1751, non risultano ancora notizie circostanziate. Artefice di un delicato e raffinato repertorio floreale studiato nel contesto di un programma iconografico, che si estende a ogni dettaglio decorativo con una studiata unità di intenti, la pittrice esegue opere per molti versi simili a quelle elaborate, con un breve scarto cronologico, da Michele Antonio Rapos.

Gerolamo Giovenone
Risalgono al secondo decennio del XVI secolo le prime opere ascrivibili all'artista, nato a Barengo nel 1490 circa, ancora ispirate allo stile inaugurato alla fine del Quattrocento da Martino Spanzotti e proseguito da Defendente Ferrari. Appartengono a questa fase giovanile la prima opera firmata, eseguita nel 1514 per la chiesa di San Paolo a Vercelli (Torino, Galleria Sabauda), la pala di Sant'Orsola in San Giovanni ad Avigliana e la *Natività* eseguita per la Confraternita di San Nicola da Tolentino (Vercelli, Museo Borgogna). Sul progressivo rinnovamento della pittura vercellese sotto la spinta determinante di Gaudenzio Ferrari, Giovenone aggiorna il suo stile senza tuttavia mai abbandonare i canoni di un linguaggio espressivo tradizionale, conseguendo un notevole successo presso i più prestigiosi esponenti della committenza locale. Esegue numerose pale, tra cui le due commissionategli nel 1519 da Giovanni Battista Avogadro di Valdenga, destinate alle chiese di San Marco e Sant'Eusebio e oggi disperse, che segnano il definitivo affermarsi di Giovenone a Vercelli, proprio nel periodo in cui Gaudenzio è lontano dalla città. Negli anni successivi l'artista realizza alcuni dei suoi capolavori, come la *Madonna con Bambino e i santi Rocco e Sebastiano* del 1527 (Bergamo, Accademia Carrara), il trittico di Sant'Ambrogio (1527-31) per la chiesa di San Francesco a Vercelli, parte del quale è oggi presso l'Art Gallery di Auckland, e la pala di San Lorenzo a Mortara (1524 circa). L'adesione stilistica di Giovenone alle opere di Gaudenzio ri-

mane costante anche nel corso del quarto decennio (pala di Gattinara, 1530; polittico di Santhià, 1531), seppur privata della continua e innovativa ricerca che caratterizza la pittura del maestro. In questi stessi anni comincia a definirsi accanto a lui la personalità di Bernardino Lanino, dapprima annesso allo studio con un rapporto di apprendistato, ma successivamente legato alla famiglia Giovenone dal matrimonio con la figlia di Gerolamo, Dorotea (1543). Nel 1544 entrambi gli artisti ricevono da Emanuele Filiberto l'autorizzazione a dipingerne insegne. Gli anni che seguono vedono l'inarrestabile ascesa del Lanino a un ruolo di primo piano; il riflesso del suo stile pittorico sul più anziano maestro è testimoniato dalla *Madonna con Bambino e santi* eseguita da Giovenone per il duomo di Biella (1550 circa). L'artista muore a Vercelli nel 1555.

Francesco Gonin

Nato a Torino nel 1808, frequenta dal 1820 i corsi presso l'Accademia di pittura e scultura, durante i quali si reca nell'abbazia cistercense di Altacomba, dove dipinge il ciclo ad affresco dedicato alla *Vita di san Bernardo* (1825-27), oltre a diverse pitture per altri ambienti del complesso. Ma è attraverso la tecnica della litografia, caratteristica delle sue produzioni più celebri, che partecipa a numerose iniziative editoriali di intento storico-celebrativo della dinastia sabauda nonché all'illustrazione di soggetti storico-cavallereschi e di itinerari geografici di gusto romantico. Dopo l'esordio presso l'Esposizione dell'industria e belle arti, e grazie al successo conseguito con i ritratti delle famiglie aristocratiche torinesi, nel 1829 viene introdotto nell'ambiente di Massimo D'Azeglio. L'adesione alle tematiche legate al romanzo storico emerge nelle opere presentate a Brera a partire dal 1835, basate sui soggetti derivati da Walter Scott, Tommaso Grossi e dallo stesso D'Azeglio; tramite quest'ultimo conosce Alessandro Manzoni, per il quale illustra con tecnica xilografica una celebre edizione dei *Promessi Sposi* (1840-42). Artista di carattere eclettico, riceve dalla corte sabauda numerosi incarichi relativi alla decorazione delle varie residenze, in particolare di Palazzo Reale, sotto il coordinamento di Pelagio Palagi. Il suo repertorio spazia dai soggetti a carattere storico-medievale ai quadri tratti dall'*Iliade*, fino alle opere raffiguranti personaggi celebri rappresentati in punto di morte, secondo una consuetudine ritrattistica all'epoca in voga, come nei dipinti *La morte di Carlo Alberto* (1850) e *La morte del duca di Savoia Carlo Emanuele II* (1857). All'attività per le residenze sabaude si deve aggiungere l'intensa produzione di ritrattista, particolarmente richiesta dalla committenza privata, nonché un ricco repertorio di scene di genere, paesaggi e soggetti religiosi. Tra il 1837 e il 1839, tra gli incarichi conferitigli dalla corte, riceve quello di direttore del vestiario dei Teatri regi torinesi, per i quali realizza fondali e costumi. Nel 1864, presso la Stazione di Porta Nuova a Torino, esegue la decorazione della sala degli Ingegneri, cimentandosi ancora nella tecnica ad affresco praticata fin dagli esordi e mai del tutto abbandonata. Muore a Giaveno nel 1889.

Giacomo Grosso

Nasce a Cambiano nel 1860 e, appena quattordicenne, in contrasto con i progetti paterni che lo vedono destinato alla carriera ecclesiastica, si iscrive all'Accademia Albertina, dove segue i corsi di Pier Celestino Gilardi e Andrea Gastaldi. Le condizioni economiche disagiate, che lo costringono a lavorare presso un fotografo, lo avvicinano alla tecnica del ritratto, spesso realizzato sulla base di riprese fotografiche. Dopo l'esordio, avvenuto nel 1881, e l'esposizione della Promotrice di Torino del 1882, consegue il diploma e si reca per un breve viaggio a Roma. Nel 1884 realizza la grande tela raffigurante la *Cella delle pazze* (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna), ispirata alla *Storia di una capinera* di Verga, sapiente miscela di realismo e pittura accademica, con cui, tra polemiche e apprezzamenti, si afferma al grande pubblico, ottenendo addirittura l'acquisto del dipinto da parte del Municipio di Torino. Il successo gli apre la possibilità di viaggi e incontri a Parigi, Londra, Bruxelles e in Olanda, che permettono al pittore di aggiornarsi sulla pittura d'oltralpe e di accostarsi conseguentemente alle opere di De Nittis, del quale condivide la ricercata mediazione tra linguaggio tradizionale e modernità espressiva, privilegiando la scelta di soggetti alla moda, tratti dal quotidiano dell'alta borghesia. È tuttavia nella ritrattistica che Grosso consegue la sua più ampia affermazione: tra le opere più apprezzate dell'artista vi sono infatti i ritratti dei maggiori personaggi dell'alta società torinese e di alcuni esponenti della famiglia reale, il pontefice Benedetto XV e figure celebri come Toscanini e Puccini. Nel 1895 viene presentata alla prima Biennale Internazionale d'Arte di Venezia la grande tela *Supremo convegno* (oggi distrutta in seguito a un incendio), che suscita opinioni discordi da parte della critica a causa della presunta immoralità del soggetto, coinvolgendo Antonio Fogazzaro a difesa dell'artista. L'insorgere di un vero e proprio "caso" determina una incredibile risonanza all'evento espositivo. Grosso viene così invitato, anche a livello organizzativo, in numerose manifestazioni internazionali presso le quali riscuote un notevole successo. Negli anni seguenti, il nuovo clima intellettuale dell'avanguardia torinese, rappresentato in particolare da Casorati, sancisce la fine della fortuna critica di Grosso, che mantiene la docenza conferitagli dall'Accademia Albertina nel 1906, annoverando tra i suoi allievi artisti importanti tra cui Maggi, Alciati, Carena, Balla e Ferro. Muore a Torino nel 1938.

Domenico Induno

Nato a Milano nel 1815 e allievo dell'Accademia di Brera, vi espone nel 1838 la sua prima opera, *Bruto che giura di vendicare Lucrezia*, dimostrando di prediligere fin dagli esordi quei soggetti a carattere storico-patriottico che ne costituiranno la peculiare vena ispiratrice. L'anno successivo, grazie alla vittoria del Gran premio di pittura, riceve da parte di Ferdinando I d'Austria l'incarico di eseguire *Saul unto re dal profeta*. Protetto da Francesco Hayez, che lo avvia anche all'attività di ritrattista, si afferma tra i collezionisti milanesi proseguendo nel suo repertorio, per il quale perde progressivamente interesse nel corso del quinto decennio del secolo, quando si accosta ai soggetti di carattere realistico percorsi da riflessioni di carattere morale, nei quali ritrae un'umanità umile ed emarginata. In seguito alle vicende del '48 si reca in esilio in Svizzera e in Toscana. Dopo il rientro a Milano nel 1850, espone assiduamente, e con successo, all'Accademia con il medesimo repertorio, conseguendo nel 1855 anche il premio all'Esposizione internazionale di Parigi con il dipinto raffigurante *Pane e lagrime*. La seconda guerra di indipendenza lo riporta al repertorio patriottico (*La pace di Villafranca*, *Ritratto di Giuseppe Garibaldi come generale dell'armata sarda*, Milano, Museo del Risorgimento), che si stempera progressivamente in una resa naturalistica e puntuale dei particolari, ancora più vivida nella rappresentazione della piccola borghesia milanese, spesso ai margini della miseria, di cui restituisce un interessante ritratto degli anni postunitari. Un particolare documento di cronaca è costituito dal dipinto raffigurante *La collocazione della prima pietra della Galleria Vittorio Emanuele* (1865), soggetto più volte riprodotto. L'artista termina la sua carriera nel pieno del successo, tra premiazioni e riconoscimenti internazionali; muore a Milano nel 1878.

Gerolamo Induno

Nato a Milano nel 1825 e allievo dell'Accademia di Brera come il fratello Domenico, successivamente all'esordio artistico del 1845, è costretto a rifugiarsi in Svizzera per i moti milanesi del 1848; decide poi di arruolarsi tra i volontari della campagna romana del 1849, durante la quale dipinge opere come i *Legionari garibaldini alla difesa di Roma*, *Garibaldi sul Gianicolo* (Milano, Museo del Risorgimento) e *La difesa del Vascello* (Roma, collezione Medici del Vascello). Ferito in battaglia, rientra a Milano, dove la sua tela raffigurante la *Ciociara ferita da una bomba*, presentata a Brera nel 1850, viene censurata per l'eccessivo realismo e per la tematica insurrezionalista. Dopo una breve fase di avvicinamento al realismo a sfondo sociale sperimentato da Domenico, la partecipazione alla guerra di Crimea lo porta a rappresentare nuovamente scene di battaglia e vita di campo, così da incarnare negli anni successivi il ruolo emblematico di "pittore" e "patriota-soldato", illustratore ufficiale dei fatti più gloriosi della storia del Risorgimento italiano. Oltre a diversi incarichi per l'esecuzione di opere ad affresco all'interno di edifici ecclesiastici e privati, nel 1862 realizza il sipario per il teatro di Gallarate, sul quale rappresenta la festa del Plebiscito, ed esegue una serie di tele con raffigurazioni allegoriche di città italiane per le sale della stazione di Milano. Affermatosi a livello internazionale con l'esposizione di Vienna del 1873, nell'ultimo periodo di attività estende il suo repertorio anche a soggetti di genere e di carattere aneddotico. Muore a Milano nel 1890.

Jacques-Henry Juillerat

Nato a Münster nel 1777, studia a Basilea la tecnica del disegno e dell'acquerello e a Zurigo è allievo di J.H. Wuest. In Svizzera si sposta tra Berna e Basilea, dapprima come illustratore di pubblicazioni e in seguito come insegnante. Fin dalle prime opere, nelle quali rappresenta i panorami montani della terra natale, manifesta una spiccata predilezione per l'acquerello. A Torino espone nel 1832 alla Triennale una serie di dieci vedute, molto apprezzate nell'ambiente dell'aristocrazia colta e dei dilettanti di pittura come Giovanni Battista de Gubernatis. Le opere dell'artista si diffondono tra le collezioni torinesi ed entrano a far parte delle raccolte reali. Dopo un probabile spostamento a Milano, continua a esporre nella capitale piemontese (nel 1838; alla prima mostra della Società promotrice di belle arti del 1842; nel 1844) e, alternativamente, alle esposizioni organizzate dall'Accademia di Brera. A un probabile viaggio a Roma sono legate le vedute del lago di Albano e dell'Appia Antica, oggi presso il Kunstmuseum di Berna, e quelle di edifici romani esposte alla Promotrice del 1849. Nel 1855 lascia l'Italia e fa rientro a Berna, dove muore nel 1860. All'artista sono state dedicate due rassegne, organizzate dall'Exposition durassienne di Delsberg (1922) e dal Centro Sornetan del Jura (1979).

Francesco Ladatte

L'artista torinese, nato nel 1706, si reca quattordicenne a Parigi al seguito del principe di Carignano, conseguendo numerosi premi presso l'Accademia. Dopo un viaggio di istruzione compiuto a Roma, dove prende contatto con gli artisti francesi e piemontesi che vi risiedono, rientra a Torino nel 1732, incaricato delle rifiniture in bronzo dei mobili di Pietro Piffetti e dell'esecuzione di numerosi puttini di gusto *rocaille*. Nel 1734 fa ritorno a Parigi per un lungo soggiorno che si protrae fino al 1743, durante il quale è accolto dall'Accademia e in seguito nominato professore aggiunto. Nell'arco di questi anni esegue una *Giuditta* in marmo (Parigi, Louvre), oltre a notevoli sculture per la reggia di Versailles. Rientrato definitivamente a Torino nel 1744, è nominato scultore di corte, incaricato altresì dell’allestimento di apparati scenografici. L’anno successivo realizza una fontana raffigurante il sovrano vestito con abiti da condottiero romano e incoronato dalla Fama, per celebrare l’importante vittoria di Carlo Emanuele II a Guastalla. Tra le commissioni religiose, nel 1749, insieme con Jean-Baptiste Boucheron, lavora alla decorazione del “Sacro pilone” del santuario di Vicoforte, opera a rilievi in bronzo e argento dorato ritenuta il suo capolavoro; nel 1752 realizza inoltre il fastoso trono d’argento per l’esposizione del Santissimo nel duomo di Torino. Al 1766 risale la fusione in bronzo del celebre cervo sovrastante il corpo centrale della palazzina di Stupinigi e al 1777 il prezioso orologio con la *Verità scoperta dal Tempo*, destinato alla sala delle udienze del re a Palazzo Reale. Maestro incontrastato nell’arte della fusione e artefice della diffusione del gusto *rocaille* nell’ambito della scultura piemontese, viene nominato nel 1778 professore presso l’Accademia di Torino, dove muore nel 1787.

Marco Liberi

Nato probabilmente a Roma intorno al 1644, la sua attività non è documentata prima del 1665, quando affianca il padre Pietro, impegnato a Padova nell’affresco della volta della sagrestia della basilica del Santo. L’ultima documentazione nota sull’artista è invece relativa alla vendita del prestigioso palazzo fatto costruire da Pietro sul Canal Grande come segno di prestigio sociale e affermazione economica, in seguito alla nomina di conte palatino presso la corte dell’imperatore Leopoldo I d’Austria: nel 1691 l’edificio viene venduto da Marco, allora attivo a Vienna. È questa pertanto l’ultima traccia biografica dell’artista, che tuttavia potrebbe aver eseguito nel 1710 il tondo raffigurante *Venere, Adone e Amore* della collezione Schönborn-Wiesentheid di Pommersfelden, nell’ambito della quale gli sono attribuiti anche alcuni dipinti di soggetto sacro. L’unica opera firmata è la tela con *Giove e Mnemosine* (Budapest, Szépmüvészeti Múzeum), che denota uno stile molto vicino a quello paterno, caratterizzato dalla predilezione per soggetti mitologici ed erotici. Accanto a questa produzione, tuttavia, Marco è ritenuto autore di altre opere, più definite plasticamente e graficamente, identificabili sia con le *Sante* della collezione Schönborn-Wiesentheid sia con un altro gruppo di dipinti, tra i quali *Amore che benda una fanciulla* (Padova, Museo Civico) e *Venere e Adone* (Pordenone, coll. Citton).

Maestro del Giudizio di Salomone

Attorno a questo artista, attivo a Roma nella prima metà del secolo XVII, la critica ha raggruppato un nucleo di dipinti fortemente caratterizzati da un potente naturalismo di stampo caravaggesco sostenuto da una struttura compositiva di ispirazione classica. Spetta a Roberto Longhi l’individuazione, fin dagli anni quaranta, di un gruppo di opere omogenee, ovvero i cinque apostoli provenienti da casa Gavotti (*San Bartolomeo*, *San Filippo*, *San Giuda Taddeo*, *San Paolo* e *San Tommaso*) acquistati dallo stesso studioso; ad essi si aggiungevano l’*Origene* (già a Milano, coll. Chiesa, oggi disperso), la *Negazione di Pietro* (Roma, Galleria Corsini) e il quadro raffigurante *Il giudizio di Salomone* (Roma, Galleria Borghese), dal quale è stata tratta la denominazione dell’ignota personalità artistica. Negli anni successivi, al nucleo iniziale sono stati aggiunti un dipinto raffigurante un *Profeta* (Catania, Museo Civico), il *Cristo tra i dottori* (Langres, chiesa di Saint Martin) e due *Apostoli* (Napoli, Museo di Capodimonte). Diverse ipotesi sono state avanzate in merito all’identificazione del pittore, figura certamente complessa e sensibile agli stimoli scaturiti dalla simultanea presenza a Roma di artisti caravaggeschi francesi, fiamminghi e spagnoli. Lo stesso Longhi ha proposto di riconoscerlo in Guy François o in Gérard Douffet; altri critici ne hanno sottolineato la vicinanza all’ambito dello spagnolo Jusepe de Ribera. È su quest’ultima ipotesi che gli studi più recenti sembrano puntare, avvalorati da importanti ritrovamenti documentari che hanno permesso di individuare il committente degli *Apostoli* di casa Gavotti nel rappresentante del re di Spagna a Roma, Pietro Cussida di Saragozza, conterraneo del Ribera, nonché protettore di artisti fiamminghi come Baburen e De Haen. L’ipotesi più recente tende infatti a identificare il Maestro del Giudizio di Salomone con lo stesso Jusepe de Ribera, documentato a Roma dal 1613, come emerso dai registri dell’Accademia di San Luca, fino al trasferimento a Napoli nel 1616.

Vincent Malò

Le vicende biografiche del pittore, ancora non del tutto chiarite, sono state spesso soggette a confusi riferimenti ad altri artisti. Si ritiene che sia nato a Cambrai intorno al 1605. Non è certa la data del suo arrivo a Genova, forse da collocare intorno al 1634, dopo un periodo di formazione svoltosi ad Anversa, presso la cui gilda risulta iscritto negli anni 1623-24, al seguito di David Teniers il Vecchio e Rubens. Giunto nella città ligure dopo un soggiorno in Belgio, è ospite di Cornelis De Wael, la cui casa è punto di riferimento per gli artisti nordici che vi risiedono. Rispetto al repertorio di De Wael, basato essenzialmente sulla rappresentazione di battaglie e scene di genere, Malò predilige i soggetti religiosi e mitologici, in cui le figure vengono pienamente rappresentate con esuberanza di colori, come nel caso della tela raffigurante la *Sacra Famiglia con Giovanni Battista* nella basilica di Weingarten, recante l’iscrizione “Vicenzo Malò in Genua 1630”, che non offre certezza sulla lettura della data. Al 1637 risale invece la *Visione di sant’Ampelio* nella chiesa di Santo Stefano, posta in sostituzione di una precedente opera di Agostino de Motti. Considerevole è tuttavia anche la produzione di dipinti “di figure piccole”, con soggetti di genere e rielaborazioni da modelli di Rubens, e l’esecuzione di copie da van Dyck. Responsabile di una bottega propria, nella quale opera con successo tra il quarto e il quinto decennio del secolo e dove avvia la propria formazione Antonio Maria Vassallo, Malò si trasferisce con la famiglia per un breve periodo a Firenze e in seguito definitivamente a Roma, dove muore all’età di cinquantacinque anni, nel 1660 circa.

Antonio Mancini

Nato ad Albano Laziale nel 1852 e trasferitosi dodicenne a Napoli con la famiglia, frequenta sia l’Istituto di Belle Arti sia lo studio dello scultore Stanislao Lista che, insieme con la conoscenza di Domenico Morelli, determina la svolta dell’artista verso le correnti del verismo, senza trascurare tuttavia la tradizione della pittura napoletana del Seicento. Durante il non facile periodo di esordio i soggetti preferiti (*Ritratto di bimba*, 1867, Napoli, Museo di Capodimonte; *Scugnizzo*, 1868, Biella, coll. privata) sono tratti dalle vie dei quartieri più popolari di Napoli, dove Mancini condivide lo studio con lo scultore Vincenzo Gemito. Solo a partire dall’ottavo decennio la sua notorietà valica i confini nazionali, dapprima grazie al pittore e collezionista olandese Hendrick-Wilhem Mesdag, in seguito grazie all’esposizione di due suoi dipinti al Salon parigino del 1872 (*Ultimo sonno*; *Fanciullo che va alla scuola*) e ai contatti con il mercante Adolphe Goupil. La conoscenza della pittura impressionista lo spinge a utilizzare nuove tecniche coloristiche, a stemperare i contorni e a introdurre differenti materiali nelle sue opere, come stagnola e vetro, tali da moltiplicare gli effetti della sua sperimentazione luministica. Colpito da turbe di carattere nervoso, trascorre un periodo in un ospedale psichiatrico, dove realizza alcuni straordinari ritratti, genere che in seguito lo afferma anche sul mercato inglese, nel quale viene introdotto dal pittore John Sargent. Trascorso un periodo di collaborazione con l’antiquario Otto Messinger a Roma, si trasferisce a Frascati nella residenza del collezionista Ferdinand du Chene du Vere, dove risiede per undici anni, fra i più prolifici della sua attività. Negli ultimi anni della sua vita, a Milano e Londra vengono allestite numerose mostre personali dell’artista, che consegue attestazioni di carattere ufficiale, quali la cittadinanza onoraria di Napoli nel 1923 e la nomina ad accademico d’Italia nel 1927. Muore a Roma nel 1930.

Giovanni Domenico Molinari

Nato a Caresana nel 1721, entra giovanissimo nella bottega di Beaumont e continua a lavorare nell’*atelier* anche dopo la morte del maestro. Dal 1745 è documentato al servizio della corte sabauda, impegnato a trasferire sui cartoni i bozzetti realizzati dall’artista francese per l’arazzeria reale; sono infatti attribuiti alla sua mano alcuni dei soggetti appartenenti alle serie raffiguranti la *Storia di Cesare*, la *Storia di Ciro* e la *Storia di Annibale* (1745-69). Nominato nel 1762 direttore della Compagnia di San Luca a Torino, nel 1766 porta a termine la decorazione del gabinetto del nuovo appartamento del duca del Chiablese, intrapreso da Beaumont nella residenza di Stupinigi. Sempre nell’ambito dell’arazzeria di corte, realizza i cartoni relativi alla *Storia di Enea*, derivati dai bozzetti di Francesco de Mura (1771-85). I soggetti a carattere storico compaiono anche nei pannelli decorativi raffiguranti *Fatti di Agesilao*, dipinti dall’artista per la camera da parata della duchessa Maria Teresa di Lorena Este in Palazzo Reale (1789). Accanto al repertorio storico, Molinari si dedica a numerose opere di soggetto religioso, fra cui si ricordano gli affreschi della volta della cappella del Crocifisso nella chiesa di San Lorenzo a Torino, quelli della Confraternita dei Santi Rocco e Carlo a Rivarolo e diverse pale d’altare. Nominato nel 1778 professore della Regia Accademia, acquisisce una notevole fama nel ritrarre numerosi personaggi della corte. Di questa attività tuttavia rimane oggi scarsa testimonianza, spesso documentata solo attraverso le incisioni. L’artista muore a Torino nel 1793.

Gastone Novelli

Nato a Vienna nel 1925, inizia a dipingere aderendo fin da principio all’astrattismo. Nel 1947 a Zurigo conosce Max Bill, teorico del “concretismo”. Dopo un primo viaggio in Brasile, interrotto da una breve permanenza a Roma, vi fa ritorno nel 1950, proseguendo le ricerche nel campo dell’arte astratta e dedicandosi al disegno industriale. Rientrato a Roma nel 1954, espone nella capitale e a Milano le sue opere su perspex, i collages e le elaborazioni fotografiche già indirizzate all’esperienza informale. Determinante è la frequentazione dell’ambiente parigino, dove conosce Tristan Tzara, André Masson, Man Ray e Jean Arp. Con Achille Perilli fonda la rivista ”L’esperienza moderna”, nella quale affronta temi della cultura figurativa europea, come Paul Klee e i movimenti dadaista e surrealista, ma anche le nuove conquiste della tecnologia, celebrando con un articolo scritto con Perilli e Man Ray il primo satellite artificiale lanciato dall’uomo. Numerose le mostre in Italia e all’estero: alla Galleria La Salita (1958) e a La Tartaruga (1960) di Roma, all’Ariete di Milano (1959), alla Galerie du Fleuve di Parigi (1961), all’Alan Gallery di New York (1962). La continua indagine espressiva, già indirizzata alle nuove potenzialità del segno e della scrittura e affiancata dalla ricerca musicale in campo jazzistico, converge, in seguito a un viaggio in Grecia del 1962, nel volume *Antologia del possibile*, che raccoglie saggi figurativi e letterari personali e di altri artisti interessati alla sperimentazione linguistica, tra i quali Marcel Duchamp, Piero Dorazio, Lucio Fontana. Attivo nell'ambito della letteratura della neoavanguardia, fonda nel 1964 la rivista "Grammatica", con Perilli e Alfredo Giuliani. L'interesse dell'artista per la letteratura è percepibile in numerose opere, nelle quali trasferisce le suggestioni tratte dai romanzi di Klossowsky e Bataille. Nel 1966 viene pubblicato *Viaggio in Grecia*, con testi scritti e grafici rielaborati dalla precedente esperienza di viaggio. Numerose le mostre in ambito italiano e internazionale: tra queste si ricordano le personali presso la Alan Gallery di New York (1965), la Marlborough di Roma (1966), il Musée des Beaux Arts di La Chaux de Fonds (1968), la Galleria Toninelli di Milano (1968) e le due sale dedicategli dalla Biennale di Venezia nel 1964 e nel 1968; in quest'ultima occasione, insieme ad altri artisti, rovescia i propri quadri contro il muro per protesta contro l'ingresso della polizia nei giardini. La morte avvenuta a Milano nel 1968 per le complicazioni seguite a un intervento chirurgico gli impedisce di iniziare la sua attività di insegnante presso l'Accademia di Brera.

Carlo Francesco Nuvolone
Figlio del pittore Panfilo, originario di Cremona, nasce a Milano nel 1609 e frequenta nel 1625 i corsi dell'Accademia Ambrosiana sotto la guida del Cerano, senza trascurare lo studio di Giulio Cesare Procaccini, di cui copierà la santa Rufina del celebre quadro detto "delle tre mani". Al 1636 risale la sua prima opera firmata e datata, eseguita per la chiesa di Santa Maria della Passione a Milano. Con la ripresa dell'attività conseguente alla fine della terribile epidemia di peste, il pittore assume progressivamente la guida della bottega, che grazie a lui acquista un nuovo impulso. Numerose sono le opere eseguite nel corso degli anni quaranta, durante i quali la sua pittura denota un avvicinamento progressivo allo stile barocco, maturato grazie all'influsso di Francesco Cairo e allo studio delle opere di Correggio, di Guido Reni e del Guercino. La frequenza dei soggiorni emiliani trova conferma nelle diverse tele eseguite in quel territorio, come la *Purificazione*, dipinta per l'oratorio di San Vincenzo a Piacenza (1645) e la *Madonna con il Bambino, san Carlo Borromeo e san Felice da Cantalice* per la chiesa di Santa Maria della Neve a Parma (1647). Alla definitiva maturazione del suo linguaggio artistico in senso barocco non sembra inoltre estranea la conoscenza delle più aggiornate ricerche della pittura genovese e veneziana. Nel 1648 dipinge ad affresco le *Storie di Abramo e Agar* nel duomo di Pavia e nel 1650 inizia a lavorare alla decorazione di due cappelle del Sacro Monte di Varese. La sua bottega ha ormai raggiunto un livello tale da essere frequentata da importanti esponenti della nobiltà spagnola e lombarda: nel 1649 Nuvolone ha infatti modo di conoscere Velázquez, in visita a Milano al seguito della promessa sposa di Filippo IV, Maria Anna d'Austria, che l'artista lombardo ha l'onore di ritrarre. Al 1654 risale la decorazione della X e XII cappella del Sacro Monte d'Orta, dove dipinge, insieme con il fratello Giuseppe, la *Vittoria di san Francesco sulle tentazioni* e la *Morte di san Francesco*. Nella sua copiosa produzione del sesto decennio, notevoli sono le pale d'altare per le chiese milanesi di San Giovanni in Conca (1652) e San Vittore al Corpo (1659). Attraverso la sua fiorente bottega Nuvolone assolve alle numerose richieste della committenza privata, per la quale esegue sia quadri di piccolo formato a carattere religioso sia opere di soggetto mitologico o storico di grandi dimensioni. Artista di notevole levatura anche nella ritrattistica, è autore del celebre *Autoritratto con famiglia*. Nel 1661 Nuvolone muore, secondo la tradizione, in seguito allo spavento procuratogli da un temporale, ma in realtà di febbre. Sarà il fratello Giuseppe, sempre più assiduo collaboratore nel corso del sesto decennio, a rilevare la bottega di famiglia.

Giuseppe Palizzi
Nato a Lanciano nel 1812, segue i corsi del Reale Istituto di Belle Arti di Napoli sotto la guida del vedutista olandese Anton Sminck Pitloo e di Gabriele Smargiassi, esponenti della cosiddetta Scuola di Posillipo. Il suo dipinto *Veduta della collina di Camaldoli e del lago di Agnano* viene premiato nella Biennale borbonica del 1837. Avvicinatosi al genere del paesaggio romantico a fondo storico, introdotto da Massimo d'Azeglio (*Tasso incontra il brigante Marco Sciarra*, 1841, Napoli, Palazzo della Prefettura), si stabilisce a Parigi, dove frequenta i paesaggisti della Scuola di Barbizon lasciando progressivamente le tematiche apprese dai pittori della Scuola di Posillipo e l'impostazione del paesaggio storico. Nella struttura compositiva dei suoi dipinti non abbandona tuttavia la tradizione del paesaggio classico, basata sull'uso di una fonte luminosa dal fondo e di quinte arboree laterali (*Accampamento di zingari*, 1845, Firenze, Galleria d'Arte Moderna). L'esperienza parigina è occasione di scambio con la ricerca dei fratelli, e in particolare di Filippo, che dall'Italia gli invia studi di animali da inserire nei suoi paesaggi. Grazie a questo tipo di repertorio, ispirato ai quadri di Constant Troyon e Rosa Bonheur, si afferma con successo ai Salons a partire dal 1845. Avvicinatosi intorno al 1850 alla pittura di Corot e Daubigny, presenta all'Esposizione universale di Parigi del 1855 alcuni soggetti legati al lavoro dei carbonai (*Charbonnière dans la forêt de Fontainebleau*), che saranno un tema particolarmente amato dall'artista, insieme con la rappresentazione della foresta di Fontainebleau. Gli anni della maturità risentono dell'influsso di Courbet nell'utilizzo di una cromia a macchia e nel risvolto sociale di alcuni soggetti (*Donne con fascine*; *Le retour des champs*, 1857): ciò determinerà nella fase più tarda una stesura meno definita dell'immagine e un incupimento dei colori. Insignito della Legion d'onore nel 1859 e nel 1862 della Croce di Cavaliere dei Santi Maurizio e Lazzaro, è premiato con una medaglia d'oro all'Esposizione nazionale di Napoli del 1877. Muore a Parigi nel 1888.

Romolo Panfi
Le scarse notizie trasmesse dalle fonti ne tracciano un profilo di artista legato alla corte medicea, brillante nella ritrattistica ma specializzato soprattutto nella rappresentazione di paesaggi e battaglie. Nato a Carmignano nel 1632 e allievo di Jacopo Vignali, trova un esplicito riferimento stilistico nelle opere di Salvator Rosa, che trascorre il suo soggiorno fiorentino proprio durante gli anni giovanili dell'artista (1641-49), e di Pieter Mulier, detto il Cavalier Tempesta, la cui pittura caratterizza in modo determinante tutta la produzione artistica del tempo legata al repertorio delle battaglie e del paesaggio in burrasca. Solo il rinvenimento di un affresco firmato dal Panfi nella villa della Petraia presso Firenze ha posto recentemente le premesse per la definizione di un catalogo dei dipinti dell'artista, ancora difficilmente identificabile. Muore a Firenze nel 1690.

Giovanni Paolo Panini
Nato a Piacenza nel 1691, trascorre l'adolescenza presso il Seminario vescovile come chierico e nel 1711 giunge a Roma. Il suo bagaglio culturale e la conoscenza della tecnica della quadratura e della pittura "d'antichità" del milanese Giovanni Ghisolfi lo rendono idoneo all'attività di decoratore di palazzi e ville romane, dove sono apprezzati i paesaggi, le vedute e gli ornamenti architettonici. Frequentata la bottega di Benedetto Luti, a partire dal 1718 partecipa alla decorazione della distrutta villa Patrizi fuori Porta Pia, per la quale disegna anche gli arredi. A essa fanno seguito, fra gli altri, gli interventi decorativi a palazzo De Carolis (1720), a villa Montalto Grazioli a Frascati (1720-40), nei mezzanini del palazzo del Quirinale, nella Biblioteca dei cistercensi a Santa Croce in Gerusalemme (1724) e a palazzo Alberoni (1725-26). Già dal 1719 fa parte dell'Accademia di San Luca, dove insegna prospettiva, materia che all'epoca viene denominata "ottica". Nel 1723, per il tramite di Filippo Juvarra, ottiene l'incarico di realizzare due vedute del castello di Rivoli per Vittorio Amedeo II (1724, castello di Racconigi; 1725, Torino, Museo Civico d'Arte Antica). Nello stesso anno per il cardinale Bentivoglio, ambasciatore di Spagna, dipinge piazza di Spagna con l'apparato dei fuochi d'artificio allestiti in occasione della nascita dell'Infante; nel 1729, ormai affermato a livello internazionale, riceve dal cardinale de Polignac la commissione per due dipinti celebrativi raffiguranti i *Preparativi in piazza Navona per festeggiare la nascita del Delfino* (Parigi, Louvre). Le vedute reali, tra le quali vanno comprese anche le rappresentazioni d'"interni", come il celebre *Interno di San Pietro in occasione della visita del cardinale Melchiorre de Polignac* (Parigi, Louvre, 1730), si alternano ai "capricci", vedute di fantasia dominate da rovine di edifici classici, dove convergono la tradizione seicentesca della pittura di architetture, rappresentata in particolare da Viviano Codazzi, e le contemporanee *Magnificenze di Roma* di Giovanni Battista Piranesi (1756). Le due tele raffiguranti *Piazza Santa Maria Maggiore* e *Piazza del Quirinale*, rispettivamente eseguite nel 1733 e nel 1742 per il *coffee-house* del Quirinale, rappresentano in modo esemplare lo spirito mondano e internazionale della Roma del *Grand Tour*, di cui Panini sarà uno dei protagonisti più ricercati. La capacità di creare vedute di una Roma immaginaria eppure verosimile nello spirito di un paesaggio "archeologico" sarà apprezzata da quanti desiderano portare con sé il ricordo della suggestione di un panorama romano. A questo repertorio vanno aggiunte le "gallerie", come la celebre *Galleria del cardinale Valenti Gonzaga* (1749, Hartford, Wadsworth Atheneum), in cui la tradizionale rappresentazione di interni di matrice olandese si rinnova in omaggio allo spirito erudito e alla dominante cultura antiquariale. Insegnante di "ottica" anche per l'Accademia di Francia e insignito dell'onorificenza dello Speron d'Oro, Panini muore improvvisamente a Roma nel 1765, all'apice della notorietà.

Bartolomeo Pedon
Nato a Venezia nel 1665 e iscritto alla Fraglia dei pittori veneziani nel 1716, viene descritto dal Temanza, nel 1738, come un artista dalla vita sregolata, dedito "alle crapule, et al vino", così da non riuscire mai ad arricchirsi, ma conoscitore delle lettere, tanto da dilettarsi nella poesia. Nonostante la mancanza di notizie sicure sulla sua vita, sembra possibile individuare nelle opere giovanili l'elaborazione dei temi e dello stile caratteristici di alcuni pittori presenti a Venezia, come Ernest Daret, Johann Anton Eismann e il Cavalier Tempesta, da cui trae la predilezione per gli elementi fantastici e per il gusto bambocciante, benché le figure inserite nelle sue tele non siano così strettamente classificabili. Lo straordinario e raffinato uso della cromia trova particolare apprezzamento anche da parte di conoscitori come il maresciallo Matthias von Schulenburg, presso la cui celebre collezione risultano due quadri dell'artista. I soggetti preferiti dal pittore, porti e notturni, aspri dirupi, edifici di fantasia, luci e ombre in forte contrasto, risentono, con la maturità, della ricerca sugli effetti at-

mosferici condotta da Luca Carlevarijs e soprattutto da Marco Ricci. I paesaggi di Pedon si aprono così a visioni meno artificiosamente complicate e più reali, senza tuttavia mai abbandonare la trasfigurazione della natura in forme fantastiche. L'artista muore a Venezia nel 1733.

Pablo Picasso

Nato a Malaga nel 1881 da un insegnante di disegno, manifesta precocemente un eccezionale talento per la pittura. Trasferitosi con la famiglia dapprima a La Coruña nel 1891 e poi a Barcellona, viene ammesso alla scuola d'arte della Lonja. La straordinaria precocità lo porta a frequentare i luoghi più intellettualmente all'avanguardia di Barcellona e, nel 1897, all'ammissione alla Reale Accademia di Madrid, che tuttavia non frequenterà. Alterna i soggiorni fra la capitale e Barcellona e nel 1900 compie il suo primo viaggio a Parigi, cui fanno seguito due ulteriori soggiorni nel 1901 e nel 1902, durante i quali conosce, tra gli altri, il poeta Max Jacob. Nel 1904 si trasferisce definitivamente nella capitale francese, rientrando periodicamente in Spagna. La conoscenza di pittori, intellettuali e scrittori, come Apollinaire e Matisse, accompagna il "periodo blu", ancora sensibile agli influssi stilistici di Toulouse-Lautrec e della cultura di fine secolo, e il successivo "periodo rosa" (1905-06). Nel frattempo il movimento Fauve, guidato da Matisse, lo spinge allo studio dell'"arte primitiva", di cui intravede le straordinarie implicazioni formali. Tra il 1906 e il 1907 lavora alle *Demoiselles d'Avignon*, lasciate incompiute. Lo studio condotto sull'opera di Cézanne e la conoscenza di Braque e Derain sono decisivi per la definizione della ricerca cubista, elaborata e sperimentata durante i soggiorni estivi a Horta de San Juan. Le prime mostre di opere cubiste si svolgono presso la galleria di Vollard e a Monaco di Baviera piuttosto che ai Salons. Seguono le estati trascorse a Cadaquès con Derain e Braque, durante le quali avvengono la piena maturazione del nuovo linguaggio, la totale scomposizione degli oggetti, rappresentati in una vasta gamma di toni grigi e composti di molteplici elementi materici, e il successivo passaggio dal cubismo analitico al cubismo sintetico. La complessità della sua ricerca si intreccia e influenza qualsiasi altra espressione artistica. Nel 1914 si trasferisce nella Francia del Sud e, scoppiata la guerra, si reca in Italia, nel 1917, dove ha modo di affrontare le problematiche dell'arte classica. Qui realizza le decorazioni per il balletto *Parade*, ideato da Jean Cocteau. Conosce Diaghilev, direttore dei balletti russi e i musicisti Strawinsky e Satie. La sua sperimentazione si svolge sia in senso cubista sia in senso classicista. Risalgono a questo periodo la conoscenza dei poeti André Breton e Paul Eluard e il suo avvicinamento al surrealismo, soprattutto nell'ambito della scultura. Nel 1925 partecipa alla prima mostra surrealista, volgendosi, in quello stesso anno, con il dipinto delle *Tre danzatrici*, al periodo "neoromantico". All'attività di incisore e illustratore di opere letterarie classiche e moderne, affianca quella di scultore, particolarmente fervente a Boisgeloup, nel 1932. Incaricato della direzione del Museo del Prado allo scoppiare della guerra civile spagnola, esegue nel 1937 *Guernica*, ma tutta la sua produzione fino al 1945 è segnata dall'orrore e dalla violenza. A partire dal dopoguerra vive in Costa Azzurra, prima ad Antibes, poi a Vallauris, dove intraprende l'attività di ceramista, prolifica e innovativa. Dopo un'intensa partecipazione alla vita politica, negli anni tra il 1948 e il 1950, si ritira e muore a Mougins nel 1973.

Andrea Piccinelli, detto Andrea del Brescianino

La prima opera documentata dell'artista, nato a Siena dopo il 1486, risale al 1507, quando dipinge una delle volte della Compagnia di San Bernardino nell'ospedale della città di Siena, dove risulta risiedere già dall'anno prima con il padre, di origine bresciana, e con il fratello Raffaello. Con quest'ultimo dipinge nel 1524 la tavola raffigurante il *Battesimo di Cristo* per il battistero di Siena (Museo dell'Opera del duomo); l'anno successivo Andrea è annoverato nella Compagnia dei pittori fiorentini. Ma è quasi certo che i rapporti con Firenze siano assidui già in periodi precedenti rispetto a quelli oggi documentati, dal momento che lo stile dell'artista mostra di aver precocemente assimilato le novità proposte da Raffaello nell'arco del periodo fiorentino, e poi da fra Bartolomeo e Andrea del Sarto. La scarsità di informazioni sicure sul Brescianino ha costretto la critica a procedere alla ricostruzione della sua carriera partendo da alcune opere che gli sono attribuite con relativa certezza: oltre al *Battesimo*, le tavole raffiguranti la *Madonna con il Bambino e santi* per la chiesa di San Benedetto (1514-15, oggi a Siena, Pinacoteca nazionale) e l'*Incoronazione della Vergine e santi* nella chiesa di San Paolo, quest'ultima eseguita nel 1520. Una notevole produzione di quadri religiosi di piccolo formato ne testimonia l'attività per la committenza privata, per la quale esegue anche opere di carattere profano, come la *Venere* (Roma, Galleria Borghese), e numerosi ritratti di chiara ascendenza fiorentina. L'artista, di cui si ha notizia fino al 1525, muore probabilmente in seguito all'epidemia di peste del 1527.

Pietro Piffetti

Nato a Torino nel 1701 e discendente da una famiglia di artigiani del legno, risulta residente a Roma nell'anno 1730. Grazie agli incarichi probabilmente procuratigli in virtù dei contatti con il ministro piemontese D'Ormea, viene richiesto dal re di Sardegna, che nel 1731 gli rilascia una nomina ufficiale di ebanista di corte. Piffetti appare costantemente impegnato nell'approntare arredi del genere più vario, in perfetta adesione con i disegni elaborati da Filippo Juvarra e frequentemente decorati con intarsi in madreperla, tecnica nella quale il maestro dimostra il suo eccezionale virtuosismo. Tra i suoi capolavori assoluti è il paliotto donato a Benedetto XIV per il Quirinale (1747), firmato dall'artista. Nel 1749 Piffetti realizza il grandioso e complesso paliotto per la chiesa di San Filippo a Torino. Numerosi sono i fornimenti per le varie residenze sabaude e per Palazzo Reale, in particolare per la Galleria del Daniel. Anche per il duca del Chiablese l'artista esegue diversi arredi destinati alla palazzina di Stupinigi e al palazzo di città, fra i quali una splendida scrivania con corpo soprastante (1767-68). Tra le opere realizzate a Stupinigi, di particolare rilievo i "pregadio" per le camere da letto del re (1757) e della regina (1762), realizzati in legni intarsiati, osso, madreperla e tartaruga. Piffetti muore a Torino nel 1777.

Paolo Gerolamo Piola

Figlio del pittore Domenico Piola, esponente di primo piano della stagione barocca genovese e punto di riferimento per numerosi giovani artisti formatisi nella sua bottega, nasce a Genova nel 1666. Nel 1681 esegue la prima opera nota, realizzando una copia della pala d'altare del Castiglione nella chiesa di San Luca. Tra il 1684 e il 1685 accompagna il padre in un viaggio tra Milano, Bologna, Piacenza, Asti – dove collabora alla realizzazione dei perduti affreschi del duomo raffiguranti *Storie della Vergine* – e Parma, nel probabile intento di ricercare fondi per la ricostruzione della celebre casa-studio, andata distrutta nel 1684 durante il bombardamento navale della città per opera dei francesi. L'influsso dello stile paterno, caratterizzato da uno straordinario eclettismo capace di fondere spunti artistici diversificati, come quelli illusionistici della pittura genovese di Castiglione e Valerio Castello, l'arte della quadratura bolognese, le novità della grande decorazione barocca di Pietro da Cortona e l'ispirazione correggesca di Gregorio de Ferrari, è ancora forte e caratterizza le opere del nono decennio, come i pennacchi della cupola di San Pietro in Banchi (1685), le *Storie di Diana* nella Loggia delle Rovine di palazzo Rosso (1689) e la pala d'altare per la chiesa di Santa Maria delle Grazie. Nel 1690 l'artista è a Roma, come protetto di Nicolò Maria Pallavicini; la guida di Carlo Maratti e il confronto con i modelli del classicismo romano determinano una evoluzione sostanziale nella pittura di Paolo Gerolamo. Al seguito del Pallavicini si reca a Loreto e Forlì nel 1694, quindi fa rientro a Genova, dove affianca il padre negli affreschi di San Luca (1695), dipingendo inoltre l'*Ascensione di Cristo* per la cattedrale di San Lorenzo (1696) e la pala d'altare per la basilica di Santa Maria Assunta di Carignano, testimonianza evidente della sua adesione al classicismo tardobarocco romano. Per la committenza privata genovese realizza vaste decorazioni di soggetto mitologico, come i cicli affrescati dei palazzi Ferretti, Grimaldi, Sauli, Lomellini, Durazzo Pallavicini e Serra. Notevole è inoltre la produzione di opere a carattere religioso, che coinvolgono l'artista durante tutto il periodo della maturità. Oltre ai distrutti affreschi delle chiese di Santa Brigida e dei Santi Filippo e Giacomo (1700-09), sono da rammentare la decorazione della cappella Torre in Santa Maria della Consolazione, eseguita insieme con lo scultore Bernardo Schiaffino (1718 circa), quella della cappella di San Francesco di Paola nella chiesa della Maddalena e, soprattutto, l'incompiuta decorazione in Santa Marta (1724), condotta a termine da Lorenzo de Ferrari. Numerose anche le pale d'altare, spesso collocate in edifici non genovesi: tra queste la *Vocazione di Pietro* in San Terenzo al Mare a La Spezia, la *Visione di san Domenico a Soriano* nella chiesa di San Giovanni Battista a Savona e l'*Assunzione della Vergine e santi* per la parrocchiale di Lavagna. Piola muore a Genova nel 1724.

Andrea Porta

Nato a Milano nel 1656 e allievo del pittore Cesare Fiori, risulta nel 1687 tra i fondatori dell'Accademia di San Luca, eretta a Milano presso la chiesa di San Celso, sull'esempio dell'analoga istituzione romana. La presenza nelle sue opere di aspetti stilistici fortemente influenzati da Carlo Maratti inducono a ipotizzare un viaggio a Roma, intrapreso dall'artista probabilmente subito dopo l'apprendistato presso il Fiori, analogamente alle altre due contemporanee personalità artistiche di spicco, Andrea Lanzani e Stefano Maria Legnani. Gli esiti derivanti dalla cultura romana, a cui si aggiunge la conoscenza della ritrattistica genovese rinnovata da van Dick, sono presenti nei numerosi ritratti eseguiti dall'artista e nel più tardo *Autoritratto* (1705 circa, Milano, Pinacoteca di Brera), dove più forte è l'influsso della tradizione lombarda. Di rilievo le commissioni di carattere religioso, tra le quali si ricordano in particolare le tele per l'oratorio del Crocifisso di Ameno (1696-97, di cui sei attualmente disperse), i quadri raffiguranti *Storie di san Filippo Neri* per il monastero di San Filippo a Casale Monferrato (1703-08 circa), gli affreschi della cappella della Decollazione nel duomo di Monza e della cappella dell'annesso chiostrino dei morti (1705), realizzati insieme con il pittore quadraturista Giovanni Battista Longone. Per il duomo l'artista esegue anche il grande telero raffigurante la *Consegna del Tesoro ai canonici del duomo*. L'impegno di maggior rilievo del Porta, i perduti affreschi della volta della chiesa di Santa Maria del Carrobiolo a Monza (1708-09), realizzati con i quadraturisti Girolamo e Giovanni Battista Grandi, denotano un linguaggio artistico ormai sicuro e pienamente settecentesco, aggiornato sui più moderni sviluppi della pittura romana e bolognese. A Monza affresca inoltre la volta e le pareti della chiesa di Sant'Agata (1709 circa). Allo stesso periodo appartengono la tela raffigurante *San Carlo comunica gli appestati* per Santa Maria del Paradiso a Milano, fortemente influenzata dall'opera del Cignani in Sant'Andrea della Valle a Roma, e la decorazione della cappella di Sant'Antonio di Padova per la chiesa di San Francesco a Saronno, espressione dello stile maturo dell'artista, aperto agli influssi del veronese Antonio Balestra. Muore a Milano nel 1723.

Pietro Paolo Raggi
Ancora difficili da delineare appaiono la formazione e gli esordi in campo artistico, laconicamente descritti dalle fonti, che non riportano con esattezza la data della nascita, avvenuta a Genova probabilmente tra il 1637 e il 1646. La natura eclettica dell'artista, messa in luce dai biografi settecenteschi, che lo definiscono di "umore capriccioso" e "incostante", trova conferma nella molteplicità dei suoi modelli, a cui attinge anche nel corso di numerosi viaggi condotti fuori della Repubblica. Alla prima fase della sua attività genovese sono legati alcuni dipinti, tra cui la tela raffigurante *Ester e Assuero* per la chiesa di San Pietro in Vinculis, mentre a un periodo successivo al 1665 sono attribuite le importanti pale d'altare raffiguranti *San Bonaventura in estasi* nella chiesa della Santissima Annunziata del Vastato e la *Trasverberazione di santa Teresa* realizzata nel 1680 circa per la chiesa di Sant'Agnese e Nostra Signora del Carmine. Come nell'*Apparizione della Vergine a san Simeone Stock*, dipinta per la medesima chiesa delle carmelitane, gli spunti stilistici divengono molteplici e l'insegnamento tratto dalle opere di Giovanni Battista Castiglione e Valerio Castello sembra indirizzarsi sulle più accentuate tendenze della pittura barocca promossa a Genova da Gregorio De Ferrari e Paolo Gerolamo Piola. Tra il 1682 e il 1686 l'artista è documentato a Torino, dove lavora per il principe di Carignano e per il suo *entourage*, come dimostra la pala raffigurante *Cristo appare a san Paolo in carcere*, importante incarico ricevuto dal marchese Graneri della Rocca per celebrare il suo ingresso nella Compagnia di San Paolo. Non resta traccia tuttavia né dei lavori eseguiti per il castello di Racconigi né dei paesaggi con scene mitologiche, citati dai pagamenti. Durante gli spostamenti a Savona, Porto Maurizio e Sanremo, Raggi realizza opere di soggetto sacro per diversi edifici religiosi. Trasferitosi a Bergamo nel 1690, lavora per le chiese cittadine di Sant'Alessandro della Croce, Santa Marta e Santa Maria Materdomini e per la basilica di San Martino ad Alzano Lombardo. Muore a Bergamo nel 1724.

Michele Antonio Rapos
Nato a Torino nel 1733 e fratello del più dotato Vittorio Amedeo, realizza nel 1758 alcuni pannelli decorativi per il castello di Venaria Reale e nel 1759 entra nell'Accademia di San Luca. Con opere basate su un repertorio iconografico di fiori e frutti accompagnati da elementi di architettura decora tra il 1763 e il 1765 gli ambienti della palazzina di caccia di Stupinigi. La tecnica della quadratura architettonica, che sostiene le sue cascate di fiori ispirate al gusto *rocaille* d'oltralpe, trova probabilmente origine nella frequentazione dei quadraturisti Giovanni Pietro e Pietro Antonio Pozzo, impegnati in quegli stessi anni a Stupinigi. Priore dell'Accademia di San Luca dal 1770, lavora costantemente al servizio della casa reale e della committenza aristocratica, occupandosi altresì della decorazione di arredi, carrozze e oggetti di formato minuto, dove riproduce il suo raffinato repertorio. Muore a Torino nel 1819.

Vittorio Amedeo Rapos
Nasce a Torino nel 1729 e con il sussidio del re di Sardegna frequenta all'età di diciannove anni la scuola del pittore di corte Claudio Francesco Beaumont, partecipando, con altri giovani allievi della scuola, alla decorazione della macchina processionale ideata dal maestro per la chiesa della Santissima Annunziata di Torino (1751). Nei due cartoni eseguiti per gli arazzi con *Storie di Pirro* (1752) è evidente la vicinanza allo stile del maestro, del quale traspone anche un bozzetto (1754) per una delle *Storie di Annibale*, che saranno realizzate dall'arazziere Antonio Dini. Attivo anche come ritrattista, nel 1759 risulta iscritto con il fratello Michele Antonio, pittore d'ornato, alla Compagnia di San Luca di Torino. Nell'arco di questi anni esegue alcune opere di carattere religioso (*Circoncisione*, 1760, Biella; *Addolorata*, 1761, Campoligure) che denotano l'avvenuta emancipazione dallo stile di Beaumont. Dal 1765 al 1768, dopo una probabile iniziale collaborazione con Vittorio Amedeo Cignaroli, realizza numerosi apparati decorativi per la palazzina di Stupinigi, dove lavora anche all'appartamento del duca del Chiablese, dipingendo nell'oratorio privato del re il quadro del *Sant'Uberto* (1768) e la volta del cupolino. Il suo repertorio, influenzato dalla pittura *rocaille* austriaca e francese, è caratterizzato da cascate di frutti e intrecci di rose accanto a delicati giochi di putti e mascheroni da giardino, eseguiti con notevole maestria prospettica dovuta anche alla frequentazione dell'artista con i fratelli Pozzo, esperti nell'arte della quadratura. Numerose e diverse anche le altre commissioni reali, come la pala per la chiesa della Mandria, raffigurante la *Madonna con Bambino e sant'Eligio* (1767), e gli interventi nella Galleria del Daniele in Palazzo Reale. Negli anni successivi, oltre all'incarico per la decorazione della residenza di Moncalieri, Rapos lavora a diversi soggetti di carattere sacro, fra cui gli affreschi della volta e delle pareti nella Confraternita del Santissimo Nome di Gesù a Rivarolo (1780), dove è autore anche delle tele raffiguranti la *Circoncisione* e la *Madonna con sant'Erasmo e sant'Orsola*; la *Madonna, santi e anime purganti* nella chiesa di San Michele e il *Nome di Maria e sant'Anna* per la chiesa dei Filippini a Mondovì (1776). Professore della Reale Accademia dal 1778, è incaricato nel 1780 dell'esecuzione della pala d'altare commissionatagli dallo stesso Vittorio Amedeo III come dono per l'Opera della mendicità istruita. Costantemente documentato al servizio dei Savoia fino al 1789, Rapos appare impegnato a Vigna Reale nel 1785, contemporaneamente all'esecuzione di piccoli ornati per le carrozze della famiglia reale, segno del gusto prezioso che caratterizza anche le grandi imprese di ebanisteria del Piffetti. Nell'ambito della vasta produzione di opere religiose, si ricordano ancora l'*Educazione della Vergine* nella chiesa di Santa Teresa a Torino e il dipinto raffigurante *Sant'Anna, san Gioacchino, la Madonna e i santi Ambrogio e Carlo Borromeo* nel santuario della Consolata. Rapos muore a Torino nel 1800.

Jusepe de Ribera, detto lo Spagnoletto
Nasce a Játiva nei pressi di Valencia nel 1591, ma non si hanno che scarse e imprecise notizie riguardo la sua formazione nella terra natale. La più antica documentazione sul suo viaggio in Italia risale al 1611, quando, al servizio del duca Ranuccio Farnese, viene pagato dalla Confraternita di San Martino a Parma per un'*Elemosina di san Martino*, oggi dispersa, destinata alla chiesa di San Prospero. Nel 1613 è registrato a Roma presso l'Accademia di San Luca, nel cui ambito versa in favore della chiesa dei Santi Luca e Martina un'offerta talmente cospicua da far ritenere che il pittore rivestisse a quella data un ruolo già consolidato e importante sulla scena artistica romana. Ascritto, secondo le parole del contemporaneo Giulio Mancini, alla "scuola caravaggesca", frequenta gli artisti nordici presenti a Roma in quegli anni, dipingendo, tra l'altro, la serie dei *Cinque sensi* (oggi in diverse collezioni). Proprio in relazione al soggiorno romano, è stata recentemente proposta l'identificazione dell'artista con il cosiddetto Maestro del Giudizio di Salomone. Nel 1616 è a Napoli, nella cerchia del viceré duca di Osuna, e sposa Caterina Azzolino, figlia dell'affermato pittore Giovan Bernardo. Appartengono a questo periodo numerosi dipinti eseguiti aderendo a modelli del Caravaggio, tra i quali gli *Apostoli* della quadreria dei gerolamini (1616-17); i *Santi Pietro e Paolo*, oggi a Strasburgo, e le tele raffiguranti il *Calvario* (1618); *San Girolamo e l'angelo del Giudizio*, *San Pietro penitente* e il *Martirio di san Bartolomeo*, commissionategli dal duca e da lui inviate alla collegiata di Osuna intorno al 1627. Al 1626 risalgono alcune opere fondamentali, come la versione del *San Girolamo e l'angelo del Giudizio* dell'Ermitage; il *Sileno ebbro* e il *San Girolamo e l'angelo*, oggi a Capodimonte. La successiva evoluzione dell'artista e l'incontro con Velázquez, a Napoli nel 1630, sono all'origine della scelta di una gamma cromatica più chiara, unita a composizioni di largo respiro e a una rappresentazione delle vicende umane priva di eccessi espressionistici. Tra le opere di questo periodo, oltre alle celebri serie dei *Santi* e dei *Filosofi*, si ricordano i soggetti mitologici, come *Apollo e Marsia* (1637, Napoli, Museo di San Martino) e *Venere e Adone* (1637, Roma, Galleria Corsini). Alla metà del quarto decennio Ribera, che ormai domina la scena artistica napoletana, dipinge l'*Immacolata Concezione* e le altre opere per il convento agostiniano di Salamanca, improntate a una ricerca di naturalezza sorretta da qualità coloristiche ricche e preziose di ispirazione neoveneta, perseguita fino all'ultimo periodo di attività. Tra il 1638 e il 1643 dipinge la splendida serie dei *Profeti* nella certosa di San Martino. Colpito, a partire dal 1642 circa, da una grave malattia, è costretto a far ricorso all'aiuto della bottega, realizzando tuttavia, negli ultimi anni, alcuni capolavori, come l'*Adorazione dei pastori* (Parigi, Louvre), il *Matrimonio mistico di santa Caterina* (1648, New York, Metropolitan Museum) e nel 1651 la *Comunione degli apostoli* per la certosa di San Martino, istituzione con la quale gli eredi avvieranno un lungo contenzioso. Muore a Napoli nel 1652.

Ettore Roesler Franz
Discendente da una famiglia di origine tedesca, nasce a Roma nel 1845 e frequenta l'Accademia di San Luca, ma solo a partire dal 1877 si dedica completamente alla pittura. Specialista dell'acquerello, si afferma fin dagli esordi nell'ambito del vedutismo, a cui aggiunge la connotazione storica con il dipinto raffigurante *Vittorio Emanuele II viene in Roma durante l'inondazione della città*, inviato all'Esposizione generale di Torino del 1884. Nel 1883 presenta all'Esposizione nazionale di Roma la prima serie del ciclo *Roma pittoresca. Memoria di un'era che passa* (ribattezzata con il titolo di *Roma sparita* e acquistata fra molte polemiche dal Comune di Roma), che caratterizzerà in modo definitivo la sua carriera, assicurandogli uno straordinario successo di pubblico. Negli stessi anni inizia ad affacciarsi in campo internazionale: dapprima a Monaco e poi a Londra dove, dopo aver esposto presso la Royal Academy, The Royal Institute of Painters e la Dudley Gallery, partecipa alle edizioni della Esposizione italiana del 1888 e del 1904, presentando in quest'ultima occasione la seconda e terza serie di *Roma sparita*, già nota al pubblico italiano per la mostra tenutasi nel 1897 nel Teatro drammatico nazionale di Roma. Le vedute e gli scorci della città sono ripresi negli anni delle grandi demolizioni di fine secolo con una pittoresca e sentimentale rielaborazione, che offusca talvolta l'intento documentario, spesso ricercato dall'artista con il supporto della tecnica fotografica. I suoi di-

pinti vengono apprezzati da collezionisti e aristocratici di tutta Europa, e soprattutto in Inghilterra, insieme alle vedute dei dintorni della città. Nel 1875 fonda la Società degli acquerellisti in Roma, punto di riferimento culturale per gli specialisti di questa tecnica. Solo nel 1908, a un anno dalla morte dell'artista, il Comune di Roma acquisterà le altre due raccolte di acquerelli della celebre serie dedicata a *Roma che se ne va*.

Ottone Rosai

Nasce nel 1895 a Firenze da una famiglia di artigiani stipettai e frequenta giovanissimo l'Istituto di arte decorativa passando poi per alcuni mesi all'Accademia di Belle Arti, presto abbandonata. Prosegue da autodidatta la formazione ed esordisce nel 1911 a Pistoia con alcune incisioni. Nel 1913 espone a Firenze, dove si tiene in contemporanea la mostra futurista del gruppo "Lacerba", e fa la conoscenza di Marinetti, Palazzeschi, Boccioni, Carrà e Soffici, con il quale sarà in contatto per molti anni. Nascono così le opere futuriste (*Bottiglia + zantuntun*, *Dinamismo Bar San Marco*), accanto a quelle di derivazione cubista. In quegli stessi anni approfondisce molteplici esperienze artistiche, elaborando le suggestioni derivategli dai simbolisti francesi e da Ensor, la pittura dei "primitivi" fiorentini e Cézanne. Con la mostra personale di Firenze del 1920 ha inizio il suo periodo più felice. Rosai concentra la sua attenzione sulle strade di Firenze e sulla campagna dei dintorni (*Via Toscanella*), sui ritratti familiari e su un'umanità il cui isolamento sociale e culturale è espresso in forme rigorose e cristallizzate (*Partita a briscola*; *I giocatori di toppa*; *I Lastricatori*; i vari *Concertini*). Nel 1935 partecipa alla Quadriennale di Roma e in seguito entra in contatto con l'ambiente del caffè fiorentino "Giubbe rosse", frequentato da intellettuali come Eugenio Montale e Carlo Emilio Gadda. La sua pittura risente delle contemporanee ricerche di Soffici, Morandi e Carrà e alterna gamme di colori chiari a chiaroscuri violenti, con un progressivo prevalere del segno grafico. Nel 1952 la Biennale di Venezia gli dedica una retrospettiva. A Firenze, dopo i pannelli realizzati per la stazione ferroviaria, espone alla Galleria La Strozzina nel 1953 e nel 1954. Muore improvvisamente a Ivrea nel 1957, alla vigilia della grande mostra organizzata presso il Centro culturale Olivetti.

Giovanni Francesco Sacchetti

Esponente di primo piano nel panorama artistico piemontese della seconda metà del XVII secolo, è documentato non prima del 1665. Tra le sue prime opere note, il dipinto firmato raffigurante *San Romualdo manda san Bonifacio in missione in Ungheria*, destinato all'eremo di Lanzo, è tuttavia ritenuto databile al 1663. Appaiono già evidenti, in quest'opera, la ricerca di una rielaborazione del classicismo del primo Seicento di area bolognese e un approfondimento delle tendenze stilistiche dell'ambito culturale romano, successivamente introdotte in Piemonte per opera di Jan Miel. Al 1667 è databile il *San Paolo distribuisce l'elemosina* per l'antico oratorio di San Paolo, già attribuito a Charles Dauphin, mentre al 1669 risale la nomina del pittore a priore della Compagnia di San Luca. Gli incarichi presso la corte ducale, in particolare per la residenza di Venaria Reale, sono documentati dal 1674. Tra questi il ritratto di Maria Giovanna Battista in veste di Diana dal titolo *Diana non favolosa della Regal Venaria*. Nel 1675 dipinge il quadro d'altare raffigurante *San Francesco d'Assisi e san Pietro d'Alcantara* destinato alla chiesa di Santa Maria degli Angeli a Torino. Nel corso dell'ottavo decennio l'artista sembra prediligere composizioni teatrali complesse e affollate, come il *Martirio di san Maurizio* della parrocchiale di San Maurizio Canavese (1676). Una tendenza che appare molto più controllata nell'ambito della considerevole produzione al servizio delle confraternite: a Poirino, dove realizza nel 1677 la tela raffigurante l'*Annunciazione con i santi Giuseppe e Rocco* per la Confraternita dell'Annunziata e nel 1679 la *Madonna col Bambino e i santi Giovanni Battista e Antonio Abate* per la Confraternita di Santa Croce; a Villafalletto, dove firma e data l'*Addolorata tra i santi Bartolomeo e Giovanni della Croce* per la Confraternita della Misericordia (1678). Accanto ai soggetti religiosi figurano opere di carattere profano, come dimostrano i dipinti recentemente aggiunti al catalogo dell'artista. Assai scarse sono le notizie relative al periodo più tardo della sua attività. Sacchetti muore a Torino nel 1681.

Giovanni Camillo Sagrestani

Nato a Firenze nel 1660, sviluppa la sua formazione dapprima nella città natale e successivamente in Emilia, come collaboratore di Cignani, e a Venezia, dove approfondisce lo studio di Jacopo Amigoni. Rientrato a Firenze, rimane sostanzialmente escluso dalla committenza medicea, che non apprezza la sua pittura dal tratto compendiario e luminoso, definita "a macchia" dalle fonti. Lavora invece a numerose commissioni per la decorazione delle residenze di importanti famiglie fiorentine, come quelle dei Capponi (1704-06) e dei Tempi (1710). La vastità delle richieste rende necessaria un'organizzazione serrata dello studio, presso il quale Ranieri del Pace, Matteo Bonechi e Giuseppe Moriani operano in tale sintonia sotto la sua guida, che è spesso difficile distinguerne i singoli interventi. Tra le innumerevoli commissioni ecclesiastiche è da ricordare la *Gloria di san Tommaso*, affrescata nel 1710 sulla volta dell'oratorio del santo a Firenze, dove lo stile arioso e la gamma chiara dei colori rendono la composizione, posta al centro di finte architetture eseguite da Rinaldo Botti, una delle opere più felici dell'artista. Nel 1711 circa dipinge a Castelfiorentino le *Storie di santa Verdiana* (oggi presso la "Misericordia"). Scarsa è invece la produzione di pale d'altare: fra queste, lo *Sposalizio della Vergine* per una delle cappelle della chiesa di Santo Spirito a Firenze. A partire dal 1717 circa è attivo per l'arazzeria della corte medicea, presso la quale consegue un grande successo disegnando, sotto l'influsso del gusto *rocaille*, i cartoni delle *Quattro Parti del Mondo*, soggetto all'epoca in grande auge. La sua attività prosegue con le imprese decorative di quella che ormai è una bottega specializzata, spesso limitandosi a interventi solo parziali sulle opere. Un filone particolare della sua produzione autografa è infine costituito dai quadri di "genere", talvolta destinati a illustrare detti proverbiali, popolati di bizzarri personaggi vestiti all'orientale, secondo la moda delle "scene turchesche", diffusa dal pittore francese François Rivière, Monsù Riviera, in quegli anni residente in Toscana. Muore a Firenze nel 1731.

Toti Scialoja

Nato a Roma nel 1914, dopo l'esordio alla Quadriennale di Roma del 1939, tiene la sua prima mostra a Genova nel 1940 e l'anno seguente espone a Torino, alla Società Amici dell'Arte. La profonda passione per la cultura classica lo spinge all'attività letteraria, che abbandonerà negli anni successivi per dedicarsi esclusivamente alla pittura. Dalle sue prime opere traspare un violento espressionismo, che va attenuandosi nella diversificazione dei modelli, da van Gogh a Mafai. Nel 1943 si presenta insieme con Turcato, Leoncillo e Vedova alla Galleria dello Zodiaco di Roma e inizia la sua attività di scenografo e costumista, che nel corso degli anni seguenti lo vede attivo per numerosi spettacoli e balletti allestiti nei maggiori teatri italiani ed esteri, tra i quali i teatri Argentina, dell'Opera e delle Arti a Roma, la Fenice di Venezia, Comunale di Firenze, Massimo di Palermo, dell'Akademie der Künste di Berlino. Con Stradone, Sadun e Ciarrocchi forma nel 1947 un gruppo cui Cesare Brandi dà il nome di "Quattro artisti fuori strada". Dopo una prima serie di vedute della città di Parigi, dove si reca nel 1948, si accosta alla tematica cubista, che sperimenta ancora negli anni successivi accanto alle suggestioni di Paul Klee. Negli anni cinquanta riceve i primi riconoscimenti di carattere internazionale: espone un gruppo di cinque opere alla Biennale di Venezia (1954), viene premiato al Carnegie International di Pittsburgh (1955), presenta una mostra personale a New York (1956). Al 1955 risale il suo passaggio dal cubismo all'astrattismo. La sua sperimentazione sulla materia, che entra a far parte dell'immagine insieme al colore, è alla base delle celebri "impronte". Dopo un soggiorno parigino, rientrato a Roma nel 1964, ottiene una intera sala alla Biennale di Venezia, circostanza ripetuta nel 1984. Durante gli anni ottanta gli vengono dedicate retrospettive (Gibellina, 1985; Modena, 1987), oltre a mostre personali organizzate presso numerose istituzioni italiane e straniere. Muore a Roma nel 1998. Della sua produzione letteraria sono da ricordare le raccolte *Versi del senso perso* (1989), *Vanessa* (1993) e *Quando la talpa vuol ballare il tango* (1997).

Mario Sironi

Nato a Sassari nel 1885, abbandona gli studi d'ingegneria e aderisce fin dal 1914 al movimento futurista, presentando la prima personale nel 1919 alla Casa d'Arte Bragaglia di Roma. Si stabilisce a Milano, dove nel 1923 fa parte del gruppo dei "Sette pittori moderni", costituitosi intorno alla Galleria Pesaro e in seguito denominato "Novecento". È attivo come critico per il "Popolo d'Italia" e collabora con l'architetto Giovanni Muzio agli allestimenti del Padiglione italiano all'Esposizione internazionale di Colonia e di quello del "Popolo d'Italia" alla Fiera Campionaria di Milano. La sua vocazione alla pittura monumentale, interprete di una funzione sociale e rivoluzionaria dell'arte, si traduce in un'adesione militante al fascismo, priva tuttavia di sterile eloquenza celebrativa: esegue dapprima l'allegoria de *Il lavoro*, presentato alla Triennale di Milano del 1933, nel cui ambito coordina un folto gruppo di artisti (tra i quali Arturo Martini, Lucio Fontana, Marino Marini, Carlo Carrà, Giorgio De Chirico); quindi le due grandi tele *L'agricoltura* e *L'architettura*, destinate al Palazzo delle Poste di Bergamo e gli affreschi raffiguranti *L'Italia fra le arti e le scienze* per l'anfiteatro de La Sapienza di Roma (1935). Seguono nel 1936 i mosaici raffiguranti *La Giustizia tra la Legge, la Verità, l'Impero e il Fascismo* per il Palazzo di Giustizia di Milano e il mosaico *L'Italia corporativa*, associato al bassorilievo intitolato *L'Italia Colonizzatrice*, per l'Esposizione universale di Parigi. Nel 1943 torna alla Galleria Il Milione esponendo una serie di dodici grandi tempere. Per il teatro, oltre alla scenografia teatrale per *L'isola meravigliosa* di Ugo Betti (1930), disegna scene e costumi per il *Tristano e Isotta* di Wagner al Teatro alla Scala (1947) e la scenografia operistica per quattro edizioni del Maggio musicale fiorentino, fra cui, celebre, quella per il *Faust* (1942). Negli ultimi anni l'arte di Sironi si evolve trasferendo la forte componente materica e plastica delle sue opere, frutto della personalissima interpretazione delle esperienze in seno al futurismo, alla metafisica, al novecentismo e all'espressionismo, nella realizzazione di composizioni frammentarie: oggetti isolati dal loro contesto o frammenti di bassorilievi raggruppati su una tela. Numerose le presenze e i riconoscimenti nell'ambito di manifestazioni internazionali: tra questi, la mostra itinerante organizzata negli Stati Uniti dalla Galleria Il Milione (1952), il Premio Luigi Einaudi dell'Accademia di San Luca, la medaglia d'oro del ministero della pubblica istruzione (1954), la mostra antologica del Carnegie Institute di Pittsburgh. Nel 1960 espone alla Biennale di Venezia e alla Galleria Schwarz di Milano, dove muore nel 1961.

Sebastiano Taricco
Nato a Cherasco nel 1641, non se ne conosce l'attività fino al 1671, quando esegue un'*Adorazione dei Magi* per la chiesa della Santissima Trinità a Fossano. È probabile che la sua formazione sia avvenuta nell'ambito della corte torinese, e in particolare nel cantiere della Venaria Reale, sotto la guida di Giovanni Andrea Casella, recependo il linguaggio elegante di Charles Dauphin. Il successo conseguito con il quadro raffigurante *La missione di padre Buil nelle Americhe* per la chiesa di San Pietro di Savigliano, ispirato ai "teloni" del Cerano e affidato all'artista probabilmente a causa dei troppi impegni sostenuti dal più celebre Bartolomeo Caravoglia, gli spiana la strada per la prestigiosa commissione del 1676, relativa agli affreschi della cupola della chiesa di Sant'Agostino a Cherasco. Per la chiesa di San Filippo a Fossano dipinge nel 1682 una *Visitazione* seguita, poco tempo dopo, dalla decorazione della cappella di San Benedetto nel santuario della Madonna di Vicoforte, impegno di grande rilievo e fra le più riuscite opere dell'artista, che nello spettacolare sfondato prospettico risente delle soluzioni compositive di Andrea Pozzo. Negli affreschi con *Storie bibliche* dipinte nel palazzo Gotti di Salerano tra il 1685 e il 1690, l'artista esprime tutta la sua forza creativa, realizzando una fastosa e originale partitura decorativa dalla potente cromia, che è possibile riscontrare ancora nell'*Annunciazione* di Villafranca Piemonte (1689), ma che tenderà progressivamente a spegnersi proprio in coincidenza con le opere realizzate per la capitale torinese. Nel 1690 dipinge nel duomo di Chieri due tele, la *Cena in Emmaus* e la *Moltiplicazione dei pani e dei pesci*, su commissione dei conti Turinetti di Priero. Hanno così inizio le opere per la grande committenza torinese. L'anno successivo esegue infatti *La visione di sant'Ignazio* nella chiesa dei Santi Martiri e nel 1694 i due quadri raffiguranti *Erode con i Magi e i Sapienti* e l'*Avviso dell'Angelo ai Magi* per la nuova sede della Congregazione dei banchieri e dei mercanti presso il collegio dei Santi Martiri. Nelle opere realizzate a Torino nel corso dell'ultimo decennio, che segnano un'affermazione del tutto straordinaria per un pittore di provincia, l'artista fa uso di colori meno brillanti, di gamme più calde e scure, ravvisabili anche nell'*Allegoria sacra*, dipinta nel 1699 a Palazzo Reale probabilmente in occasione della nascita di Filippo di Savoia. Rientrato nell'ambito della provincia cuneese, esegue nel 1699 gli affreschi della chiesa della Trinità a Brà; porta quindi a termine i lavori nella chiesa della Madonna del Popolo di Cherasco, avviati fin dal 1693 in qualità di architetto e disegnatore della splendida decorazione a stucco. Muore a Torino nel 1710.

Andrea Tavernier
Nato a Torino nel 1858 e allievo dell'Accademia Albertina, espone le sue opere per la prima volta nel 1884 alla Esposizione nazionale di Torino e l'anno seguente presso la Società promotrice delle belle arti di Torino. Il suo repertorio di paesaggi montani, ritratti e soggetti desunti dal mondo borghese consegue un rapido successo di pubblico e di critica, soprattutto per le qualità cromatiche dei dipinti, eseguiti con una tecnica coloristica derivata dalle sperimentazioni del divisionismo e del neoimpressionismo, adottate tuttavia più come strumento espressivo che per il loro profondo assunto teorico. Oltre ai quadri acquisiti dal Museo Civico di Torino nel 1897 (*Il vegliardo; Lo stagno; Finita la messa*), si ricorda il dipinto di proprietà della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, *Ultime gocce*, eseguito durante un soggiorno dell'artista nelle zone dell'Agro romano e della costiera adriatica. Professore all'Accademia di Torino dal 1897 al 1903, dipinge in questi anni i numerosi paesaggi alpini che contraddistinguono la sua produzione fino agli anni venti confermando il successo della sua vena naturalistica derivata dalla tradizione piemontese, talvolta percorsa da spunti simbolisti. Nel 1900 partecipa all'Esposizione universale di Parigi e quindi alle tre edizioni di inizio secolo della Biennale di Venezia (*Risveglio di un'anima*, 1901; *Meriggio alpino*; il trittico *Gli effimeri*; *Nota azzurra*; *Verso l'ombra*; *Alla fontana*; *La Levanna*; *Dopo la colpa*, 1903; *Orcadi*; *Tramonto d'autunno*, 1905). Dal nuovo soggiorno romano del 1909 trae spunto per diverse opere, tra cui *Campagna romana* (1920, Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea). Muore a Grottaferrata nel 1932.

Philibert Torret, detto Narciso
Nato a Brioud all'inizio del XVII secolo, si trasferisce a Torino nel 1626, dove lavora al servizio di Carlo Emanuele I nel ruolo di pittore ordinario con il soprannome di Narciso. La sua attività prosegue con il successore Vittorio Amedeo I, che lo incarica di numerosi ritratti ufficiali. Alla sua morte esegue per la vedova Cristina di Francia numerosi ritratti da parata ed effigi granducali in veste di santi, ritratti allegorici trasposti all'iconografia sacra giocando sul parallelismo del nome di battesimo o delle caratteristiche virtuose del personaggio rappresentato. La sua pittura si evolve in linea con la contemporanea arte francese dei Beaubrun e nel 1644 circa, come dono da inviare alla granduchessa di Toscana Vittoria della Rovere, dipinge *Cristina di Francia con i figli* (Siena, Pinacoteca Nazionale), recentemente attribuitogli sulla base del confronto con l'opera analoga realizzata a *grisaille*, eseguita nel 1642 (Torino, Museo Civico d'Arte Antica). Nel 1655 dipinge per la cappella dell'Accademia di San Luca a Torino un quadro raffigurante l'*Annunciazione*. Il suo ruolo di primo piano a corte deve cedere il passo al nuovo stile di Charles Dauphin. Muore a Torino nel 1669.

Arturo Tosi
Nato nel 1871 a Busto Arsizio, studia alla Scuola Libera di Nudo presso l'Accademia di Brera formandosi nel clima della scapigliatura milanese. Fra le sue figure di riferimento spicca quella di Vittore Grubicy, che lo indirizza alle problematiche della luce e al divisionismo, movimento al quale tuttavia l'artista non aderisce, anche per il suo carattere intollerante rispetto a classificazioni concettuali sistematiche. Il suo debutto è del 1891 con l'opera *Testa di fanciulla malata*. Dal 1895 fino ai primi del Novecento il repertorio, costituito da paesaggi e nature morte, risente ancora dello stile romantico nel tratto e nella gamma cromatica. Dal 1909 partecipa quasi regolarmente alla Biennale di Venezia, che nel 1922 gli conferirà la medaglia d'oro. Saranno i contatti con l'impressionismo, e soprattutto con Cézanne, a determinare l'evoluzione delle sue opere, rendendone più nitida e rigorosa la stesura. Intorno al 1920 le composizioni appaiono semplificate, più attente nella scelta dei rapporti cromatici: sono gli anni che preludono al suo ingresso nel movimento del "Novecento" (1925), con il quale espone dal 1926 al 1929 pur assumendo una posizione stilisticamente indipendente. Gli anni della maturità procedono attraverso un approfondimento continuo del linguaggio, che rimane sostanzialmente fedele a se stesso. Nel 1931 è premiato alla Quadriennale di Roma e a Parigi riceve il Grand Prix della pittura. Partecipa in seguito alle edizioni della Quadriennale del 1951 e del 1955. Muore a Milano nel 1956. Nello stesso anno la Biennale di Venezia celebra l'artista accogliendo la sua opera in una sala commemorativa a lui dedicata.

Angelo Vacca
Nato a Torino nel 1746, è capostipite di una famiglia di pittori e decoratori. Attivo presso le principali fabbriche sabaude, esegue un repertorio basato su decorazioni floreali intrecciate con cartigli e festoni, animali e putti, portando, in forme talvolta attardate ma con eccellente mestiere, il gusto *rocaille* tipicamente settecentesco fino alle soglie del nuovo secolo. La sua presenza è documentata nel castello del Valentino, a Rivoli, a Venaria e nel palazzo Carignano. Nella sala degli Scudieri della palazzina di caccia di Stupinigi, tra il 1790 e il 1791, esegue, intorno ai dipinti di Vittorio Amedeo Cignaroli terminati nel 1778, il "boesaggio", ovvero la *boiserie* su un fondo azzurro intenso dove sono campiti animali, ghirlande di fiori e trofei. Nominato nel 1788 priore dell'Accademia di San Luca, muore a Torino nel 1814.

Jan Frans van Bloemen, detto l'Orizzonte
Nato ad Anversa nel 1662, è allievo dapprima del fratello maggiore Pieter e poi di Anton Goubau. Soggiorna a Parigi, Lione e Torino prima di giungere a Roma nel 1688, dove è accolto dalla Bent con il soprannome di Orizzonte, mentre a Pieter, specialista nella pittura di animali, viene assegnato quello di Stendardo. A differenza di quest'ultimo, che rientra ad Anversa nel 1692, si inserisce immediatamente e con successo nell'ambiente romano, che non lascerà più se non per brevi viaggi. La sua vastissima produzione è richiesta dalla più prestigiosa committenza romana. Nei suoi quadri rappresenta esclusivamente paesaggi e mai vedute della Roma moderna o dei celebri edifici dell'antichità, divenendo dopo Paul Bril il maggior rappresentante della pittura di paesaggio fiamminga. La capacità di rielaborare il paesaggio di Gaspard Dughet e di Claude Lorrain secondo un'interpretazione atmosferica della veduta, dettagliata eppure classicamente armonica, rende la sua pittura "moderna" ed emblematica del clima arcadico della Roma di metà Settecento, senza che mai i soggetti scivolino nella leziosità tipica degli eccessi del rococò. Nel 1694 compie un viaggio a Napoli e in Sicilia. Ammesso nell'Accademia dei Virtuosi del Pantheon nel 1714, di cui in seguito sarà nominato principe, rifiuta la nomina ad accademico di San Luca, propostagli nel 1725, per accoglierla solo nel 1742. Nello stesso anno esegue i dipinti per il *coffeehouse* del palazzo del Quirinale. Muore a Roma nel 1749.

Peeter van Bredael
Nasce ad Anversa nel 1629 da una famiglia di artisti e, tra il 1640 e il 1644, è allievo di David Rijkaert III. Negli anni successivi si reca a Madrid, in Olanda e probabilmente in Italia. Nel 1648 fa ritorno nella città natale, dove sposa la figlia dello scultore Jennyn Veldener e prosegue l'attività nell'ambito della gilda, divenendo nel 1689 direttore dell'Accademia. Affine dal punto di vista stilistico e cromatico ad Anton Goubau, predilige la rappresentazione di "macellerie" e paesaggi romani, animati, questi ultimi, da rovine e mercati affollati di figure e di elementi decorativi. Muore ad Anversa nel 1719.

Jan van de Venne, detto anche
Pseudo van der Venne
A lungo definito come Pseudo-van de Venne, è stato recentemente identificato con il pittore Jan van Venne, nato a Malines intorno al 1592 e documentato nel 1616 come appartenente alla gilda di Bruxelles. Al nucleo di opere attribuitegli appartiene il dipinto, datato 1629, raffigurante il *Miracolo di san Teodoro*, inviato dal Belgio nel 1647 alla cattedrale di Besançon (oggi nella cattedrale di Saint Jean). Attivo per il cardinale infante Ferdinando e per l'arciduca

Leopoldo Wilhelm, l'artista è autore di numerose scene di genere e "bambocciate", con personaggi caratterizzati da un'accentuata tendenza al grottesco vicina allo stile del più celebre Andries Both. Documentato a Bruxelles fino al 1650, se ne ignora la data precisa di morte.

Giacomo van Lint, detto lo Studio
Figlio di Hendrik Frans van Lint, nasce a Roma nel 1723. Ricevuta in eredità la bottega paterna, assume il soprannome di Monsù Studio. Prosegue sostanzialmente lo stile avviato da Hendrik, realizzando vedute della città che ottengono un grande successo tra i viaggiatori del *Grand Tour*. La ricerca di uno stile personale si ravvisa nella netta predilezione per le vedute di taglio topografico, che tendono a inquadrare un unico monumento. Oltre a questo repertorio sono probabilmente da attribuire all'artista alcune vedute costiere. Muore a Roma nel 1790.

Hendrik Frans van Lint, detto lo Studio
Figlio di Peter, pittore di genere e di figura capostipite di una famiglia di artisti, nasce ad Anversa nel 1684 e si forma presso lo studio di van Bredael. Nel 1700 giunge a Roma, dove si trasferisce definitivamente, a eccezione di un breve ritorno in patria nel 1710 per assistere la madre. Rientrato nel 1711, è accolto nella Bent con il soprannome di Studio. Nel 1744 entra nella Congregazione dei Virtuosi del Pantheon, di cui diviene rettore nel 1752. È probabile che sia stato allievo di Gaspar van Wittel, di cui ripete fedelmente alcune vedute, come nel caso del *Tevere a San Giovanni dei Fiorentini e via Giulia* del 1712 o della *Veduta di piazza del Popolo*, privilegiando in seguito quelle di taglio meno reale, rielaborate in chiave più classicamente idealizzata secondo l'insegnamento di Claude Lorrain. Oltre alle vedute panoramiche, rappresenta frequentemente paesaggi fluviali e scorci della campagna romana, tutti comunque immersi in una inconfondibile atmosfera di chiara luminosità. Tra i collezionisti dell'opera di van Lint compaiono i principali committenti romani, tra i quali il conestabile Lorenzo Colonna e le famiglie Altoviti e Sacchetti. L'artista muore a Roma nel 1763.

Louis-Michel van Loo
Nato a Tolone nel 1707 da una famiglia di pittori di origine fiamminga, è il primogenito di Jean-Baptiste van Loo. Compie il suo apprendistato presso il padre e il più celebre zio, Charles-André, entrambi trasferitisi a Torino fin dal 1712, e successivamente attivi a Roma, dove Charles-André è allievo di Benedetto Luti e Pierre Legros. Rientrato con la famiglia a Parigi nel 1719, Louis-Michel fa il suo ingresso nel-l'*Académie* (1735) e per la sua eccellente capacità di ritrattista viene ben presto invitato presso la corte di Filippo V di Spagna, dove risiede dal 1737 al 1752 distinguendosi per un'interpretazione più soave del ritratto ufficiale, che ne mitiga la consueta rigida maestosità. Il suo rientro in Francia è caratterizzato da una carriera di successo, che vede i suoi dipinti costantemente esposti nei *Salons*. Dal 1765 al 1771 è direttore dell'École Royale des Elèves protégés, un corso di specializzazione che i vincitori del Grand Prix erano tenuti a frequentare prima del soggiorno a Roma presso l'Academie de France. Tra le opere più celebri di Louis-Michel van Loo sono il *Ritratto di Diderot* (1767, Parigi, Louvre), non pienamente apprezzato dal filosofo, e la tela raffigurante *Il marchese e la marchesa di Marigny* (1769, Parigi, Louvre), nella quale l'artista fonde in un perfetto equilibrio il decoro del ritratto ufficiale con l'accenno non convenzionale all'intimità di una scena privata. Muore a Parigi nel 1771.

Herman van Swanevelt, detto Monsù Ermanno, o Ermanno l'Eremita
Nasce a Woerden intorno al 1600 e, dopo un soggiorno a Parigi, nel 1624 è a Roma, dove abita per un periodo in casa di Claude Lorrain. In una prima fase della sua attività, entro il terzo decennio del XVII secolo, predilige la rappresentazione di una campagna priva di edifici o rovine, simile alle opere giovanili del grande maestro francese. Al 1630 risale il primo dipinto datato, raffigurante la *Partenza di Giacobbe* (L'Aja, Museo Bredius), dove allo studio di Paul Bril sembra essersi aggiunto quello dei Carracci. Con il procedere del tempo il paesaggio rimane il vero soggetto delle sue opere e le piccole figurine aggiunte, realizzate in prima persona e senza la collaborazione di specialisti, animano i soggetti sacri e le scene del quotidiano senza togliere mai alla natura il ruolo di vera protagonista, avvicinandosi, in questo, alla pittura di Claude Lorrain. Le foglie degli alberi non sono disegnate, ma rese mediante velature e macchie di colore. La fortuna dell'artista a Roma trova riscontro nella presenza delle sue opere nelle più importanti collezioni. Un nucleo di quadri, tra i quali *Mercurio ed Erse*, *Cristo in Emmaus*, *Noli me tangere*, la *Fuga in Egitto* e alcuni *Paesaggi*, appartengono alla Galleria Doria Pamphilj *ab antiquo*, come confermano gli inventari; il *Paesaggio con Latona che trasforma i pastori in rane* (Berlino, Gemäldegalerie) era già presente nel 1638 nella collezione Giustiniani. A questo stesso periodo risalgono inoltre i grandi dipinti della raccolta Barberini: *Apollo e Dafne*, *Paesaggio con pastori e cani*, *Paesaggio con Giunone* e il *Mercurio che uccide Argo*, tanto vicini allo stile di Jan Both da aver determinato spesso un'attribuzione errata. Il dispiegarsi del paesaggio su un orizzonte di maggior respiro caratterizza anche la perduta lunetta della sagrestia della chiesa di Santa Maria sopra Minerva a Roma, dipinta durante la reclusione in convento seguita a una condanna e unica testimonianza della pittura ad affresco praticata dall'artista. A testimonianza della celebrità ormai raggiunta, nel 1638 circa Swanevelt dipinge il *San Bruno* per la cappella del Buen Retiro e nel 1640 riceve l'incarico di realizzare un *Paesaggio* per il duca di Modena, in *pendant* con quello richiesto a Salvator Rosa. Nel 1645-46 è a Parigi, dove esegue insieme con Jan Asselyn la serie dei *Paesaggi* per il Cabinet de l'Amour de l'Hotel Lambert, di straordinaria importanza come modello di diffusione del paesaggio italianizzante nel nord dell'Europa. Al 1653, due anni prima della morte, avvenuta a Parigi nel 1655, risale la pubblicazione delle *Diverses vues dedans et dehors de Rome*, alcune delle quali eseguite durante il soggiorno romano, dove i casali e le rovine talvolta inseriti nelle vedute animano il paesaggio pervaso da un sentimento di profondo naturalismo che rimanda, ancora una volta, a Claude Lorrain.

Giovanni Enrico Vaymer
Nato a Genova nel 1665 dall'intagliatore tedesco Endryck Vaymer, che durante il suo viaggio in Italia aveva deciso di stabilirvisi, apprende dal padre la tecnica del disegno architettonico e ornamentale, applicato in particolare all'ebanisteria, repertorio che nel corso della sua carriera utilizzerà nei ritratti per numerosi dettagli dell'arredo e dell'ambientazione. Assai scarse sono le notizie relative al primo apprendistato come pittore, svoltosi con ogni probabilità fra il 1676 e il 1679 presso Giovan Battista Merano insieme con un altro celebre ritrattista genovese, Giovanni Maria Delle Piane detto il Mulinaretto. Nel 1679 lascia Genova per recarsi a Roma, dove frequenta la bottega di Giovan Battista Gaulli, ormai celebre per i grandi cicli pittorici e, proprio sul volgere di quegli anni, avviato ad affermare le sue straordinarie qualità di ritrattista insieme con i maggiori maestri del genere allora attivi a Roma, come Giovanni Maria Morandi, Jacob Ferdinand Voet e Carlo Maratti. Nel 1684 Vaymer, insieme con il Mulinaretto, rientra a Genova, dove si afferma nel periodo successivo estendendo la sua fama anche al di fuori del territorio genovese: forse in competizione con il compagno di studi, in quegli anni stabilmente presente in città, risiede infatti per un certo tempo a Pontremoli al servizio della nobiltà locale. All'ultimo decennio del secolo risalgono i numerosi ritratti eseguiti per i dogi, che lo accreditano presso il duca Vittorio Amedeo di Savoia, in visita privata a Genova nel 1692, e ne determinano l'invito presso la corte sabauda. Non sono note tuttavia con certezza le date dei soggiorni torinesi dell'artista, anche a causa della dispersione delle sue opere, ma si ritiene possibile che essi si siano svolti nel corso del primo decennio del XVIII secolo e, qualche anno dopo, prima del 1718. Successivamente, intorno al 1730, l'artista è nuovamente chiamato a Torino da Carlo Emanuele III. Nella sua carriera, oltre ai ritratti, esegue alcune opere di carattere religioso, fra cui la tela raffigurante *Sant'Agostino e l'angelo* (Uscio, chiesa di Sant'Ambrogio, 1708 circa) e i due ovati con *Storie di san Francesco di Sales* (Genova, chiesa di San Filippo Neri, 1717-26). Muore a Genova nel 1738.

Jan Peeter Verdussen
Nato ad Anversa nel 1700 circa, è allievo del padre Jacob. Si reca a Marsiglia in giovane età e diviene membro dell'Accademia e direttore della scuola di disegno. Al suo repertorio appartengono, oltre alle celebri "battaglie", dipinti raffiguranti scene di genere, mercati e animali. Nel 1744 giunge a Torino su invito di Amedeo III re di Sardegna, dal quale riceve l'incarico per alcune tele celebrative delle importanti vittorie riportate dall'esercito sabaudo nel corso della guerra di secessione austriaca: la *Battaglia di Guastalla*, la *Battaglia di Piacenza* e la *Battaglia di Casteldelfino*, destinate alla cosiddetta Galleria delle Battaglie del Palazzo Reale. Dopo un periodo trascorso in Inghilterra e presso altre corti europee, fa ritorno in Francia nella città di Avignone, dove muore nel 1763.

Antonio Maria Viani
Nato a Cremona tra il 1550 e il 1560 e allievo del conterraneo Giulio Campi, sembra abbia eseguito per la città natale un solo dipinto, oggi perduto, che raffigurava l'immagine di Santa Maria in Portico. Trasferitosi a Monaco di Baviera, entra in contatto con il clima culturale legato al manierismo internazionale; al servizio di Guglielmo V partecipa alla decorazione dell'Antiquarium e della residenza reale. Nella stessa città dipinge inoltre le pale raffiguranti la *Gloria del Nome di Gesù* e il *Sacrificio dell'Alleanza* per la chiesa gesuita di San Michele (1588-89). Nel 1592 giunge a Mantova, assunto in qualità di pittore e architetto da Vincenzo I Gonzaga, che nel 1595 lo nomina prefetto delle fabbriche. Oltre agli interventi nel Palazzo Ducale, che sotto la sua guida raggiunge la somma magnificenza, sono attribuiti alla sua *équipe* l'apparato decorativo della palazzina del Bosco Fontana e quello di numerose altre residenze. Importante è anche la sua attività di scenografo nell'allestimento di apparati per feste e spettacoli. Fra le opere a carattere religioso, oltre al dipinto raffigurante *San Michele Arcangelo* di Palazzo Ducale (*post* 1594, già nella chiesa di Sant'Agnese), più volte replicato, esegue nella chiesa di Sant'Andrea a Mantova la decorazione della cappella Petrozzani (*ante* 1602) e l'altare della cappella dell'Annunciata (1616-19). Nello stesso periodo dipinge la pala di Sant'Orsola destinata alla chiesa omonima e, nel duomo, l'affresco del catino absidale raffigurante l'*Allegoria della Redenzione*. Documentato ancora nel 1630, muore poco dopo a Mantova.

Carlo Vittori
Nato a Cremona nel 1881, studia all'Accademia di Brera. Nel 1906 esordisce alla Biennale di Brera, presso la quale esporrà anche negli anni successivi. Legato agli ultimi esiti della pittura romantica di Giovan Battista Carnevali e dei divisionisti italiani, predilige i paesaggi della pianura padana percorsi da figure di contadini e animali. La mostra personale allestita nella sua città natale nel 1910, premiata dal re, lo porta alla ribalta in Italia, permettendogli di affermarsi anche all'estero, nelle mostre di Monaco di Baviera (1913) e San Francisco (1914). Muore a Cremona nel 1943.

Federico Zandomeneghi
Nasce a Venezia nel 1841 ed è introdotto all'arte dal padre scultore, collaboratore di Antonio Canova nel *Monumento a Tiziano* nella chiesa dei Frari a Venezia. Avviata la formazione artistica presso l'Accademia, abbandona la città natale nel 1859 per non essere arruolato nell'esercito austriaco e fugge per seguire la spedizione garibaldina, giungendo fino in Sicilia. Al ritorno (1862) si stabilisce per circa quattro anni in Toscana, dove conosce numerosi pittori fra i macchiaioli e approfondisce la loro ricerca coloristica, sui cui temi continua a lavorare anche dopo il rientro a Venezia, nel 1866. Nelle opere di questo periodo, tra le quali *La lettrice* (1866) e il *Ritratto di Diego Martelli* (1870), l'artista rielabora la pittura del gruppo toscano alla luce di una tradizione legata ai toni del chiaroscuro propri dell'arte veneta, addentrandosi progressivamente in un repertorio più realista, come nel dipinto raffigurante *Campo San Rocco* del 1869 o ne *I poveri sui gradini dell'Ara Coeli*, realizzato a Roma nel 1872. Partito due anni dopo alla volta di Parigi, riesce a mantenersi grazie all'amico e gallerista Durand Ruel e si accosta, seppure senza slancio immediato, all'ambito culturale degli impressionisti, come egli stesso racconta nel carteggio intrattenuto con l'amico Diego Martelli. Raggiunto da quest'ultimo, che ne determina la svolta decisiva verso il nascente movimento francese, conosce Pissarro, Toulouse-Lautrec, Edgar Degas ed espone insieme a loro nell'arco di tutto il nono decennio, volgendo la sua attenzione, sul finire degli anni ottanta, alle nuove tendenze divisioniste di Seurat e Signac. Celebrato da Durand Ruel in una mostra personale nel 1893, non riscuote particolare successo in patria nella mostra del 1914 allestita a Venezia. Solo dopo la sua morte, avvenuta a Parigi nel 1917, la critica riconosce definitivamente l'importanza del suo ruolo di intelligente mediatore con la cultura francese.

Francesco Zuccarelli
Nato a Pitigliano nel 1702, soggiorna a Roma per circa quindici anni, studiando disegno presso Giovanni Maria Morandi e Pietro Nelli. Nel 1725 dipinge per il duomo di Pitigliano due pale d'altare raffiguranti *San Michele Arcangelo* e *Le anime del Purgatorio*; nel 1729 partecipa alla mostra degli Accademici del disegno a Firenze con un *San Gerolamo* e una *Santa Maria Maddalena*. Proprio in questa occasione il pittore avrebbe fatto la conoscenza delle opere di Paolo Anesi e Marco Ricci, che lo avrebbero indotto ad abbandonare l'iniziale formazione classico-accademica come pittore di figura in favore dello studio del paesaggio arcadico. Nel 1732 si trasferisce a Venezia, dove trova un facile inserimento nell'ambiente dei conoscitori e dei collezionisti, come Anton Maria Zanetti e il feldmaresciallo von Schulenburg. L'influsso dell'ambiente veneziano rende più luminosa la gamma cromatica dei suoi dipinti e indirizza le opere verso la tradizione del paesaggio veneto. A questa esperienza Zuccarelli affianca, a partire dal 1737, una serie di soggiorni nel bergamasco, da cui trarrà ispirazione per i suoi paesaggi di soggetto arcadico-pastorale, ambientati sulla terraferma e non nell'ambito lagunare. La capacità dell'artista di fondere la pittura naturalistica di Marco Ricci con la tradizione tosco-romana è all'origine della rappresentazione di una natura idealizzata, serenamente pervasa da una chiara luminosità e animata di contadini o figure mitologiche che incarnano, nella felice realizzazione dell'ideale arcadico, lo spirito delle nuove idee promosse da Rousseau. Ciò determina il successo del pittore presso Joseph Smith, console della Gran Bretagna, grazie al quale riceve innumerevoli commissioni dall'Inghilterra. La notorietà in campo internazionale raggiunge il suo apice nel 1743, quando viene incaricato da Francesco Algarotti di eseguire due paesaggi, *Cicerone scopre la tomba di Archimede* e *Sileno con le ninfe* per la Galleria di Augusto III di Sassonia, re di Polonia, a Dresda. Nel 1752 parte per il primo dei due soggiorni in Inghilterra, durante i quali riscuote un enorme successo, tanto da essere nominato da Giorgio III membro fondatore della Royal Academy (1768). Rientrato definitivamente nel 1771 a Venezia, viene nominato presidente dell'Accademia. Dal 1774 se ne ignorano tuttavia le vicende che lo portano a tornare a Firenze, dove muore nel 1788 nella quasi totale indifferenza.

Nota bibliografica

Mentre la bibliografia al piede delle singole schede, a cui rimandiamo, è strettamente relativa all'opera studiata, la presente nota bibliografica ne segue l'ordine e comprende i più recenti testi di orientamento critico-storico di autore o movimento artistico. Lo studio delle opere prescelte, com'è ovvio, è stato basato, per i problemi generali della storia dell'arte e per quelli specifici e/o inevitabilmente connessi, sui maggiori apporti storici e critico-artistici, nel quadro temporale di riferimento delle opere stesse. La bibliografia non è esaustiva, ma selezionata.

Sul versante bibliografico specifico, per quanto riguarda i dipinti dell'oratorio, segnaliamo i debiti contratti con i seguenti titoli:
J. Thuiller, *Vouet*, catalogo della mostra, Parigi 1990; P. Pagano, M.C. Galassi, *La Pittura del '600 a Genova*, Milano 1988, tavv. 489-491; E. Gavazza, F. Lamera, L. Magnani, *La pittura in Liguria. Il secondo Seicento*, Genova 1990, pp. 433-434; F. Noris, *Pietro Paolo e Giovanni Raggi*, in *I Pittori bergamaschi. Il Settecento*, vol. III, Bergamo 1990, pp. 3-81; N. Gabrielli, *Galleria Sabauda - Maestri italiani*, Torino 1971, pp. 129 ss.; *Il Seicento lombardo*, catalogo della mostra, Milano 1973; A. Barigozzi, *Primi affreschi di Martino Cignaroli a Cassano d'Adda*, in "Arte Lombarda", n. 42/43, 1975; M. Bona Castellotti, *La pittura lombarda del '600*, Milano 1985; C. Morra, *Una tela di Sebastiano Taricco a Trinità*, in "Bollettino della Società per gli studi storici, archeologici ed artistici della provincia di Cuneo", n. 102, 1° semestre 1990, pp. 103-105; *Realismo caravaggesco e prodigio barocco da Molineri a Taricco nella Grande Provincia*, catalogo della mostra, Savigliano 1998; A. Cifani, F. Monetti, *Opere d'arte e documenti inediti per la Reale Chiesa di San Francesco da Paola in Torino*, in "Arte Cristiana", XCI, 2003, n. 815, pp. 131-148.

Per i dipinti, fra Cinquecento e Settecento – classe piuttosto folta e ricca di opere di pregio – e per le sculture e il mobile del Piffetti, ci samo avvalsi dei seguenti studi:
L. Mallè, *Spanzotti, Defendente, Giovenone*, Torino 1970, pp. 145-208; *Gaudenzio Ferrari e la sua scuola*, catalogo della mostra, Torino 1982, pp. 91-122; *Bernardino Lanino e il Cinquecento a Vercelli*, Torino 1986, pp. 15-41; M. Maccherini, schede su Brescianino in F. Sricchia Santoro (a cura di), *Da Sodoma a Marco Pino. Pittori a Siena nella prima metà del Cinquecento*, Siena 1988, pp. 64 ss.; *Raphael dans les collections publiques françaises*, catalogo della mostra, Parigi 1983, pp. 111-113, 124-125; L. Pagnotta, *Proposte per Andrea del Brescianino*, in "Paragone/Arte", 1994, n. 44/46, pp. 68-75; B.L. Brown, P. Marini (a cura di), *Jacopo Bassano c. 1510-1592*, catalogo della mostra, Bassano del Grappa 1992, pp. 166-167; J. Habert, C. Loisel Legrand, *Bassano et ses fils dans les musées français*, catalogo della mostra, Parigi 1998; N. Maffioli, *Un inedito di Leandro Bassano*, in "Arte veneta", n. 52, 1998, pp. 112-115; T. Dacosta, *L'école de Prague. La peinture a la cour de Rodolphe II*, catalogo della mostra, Parigi 1985; A. De Bosque, *Mythologie en Manierisme in de Nederlanden*, Anversa 1985; *Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Rudolph II*, Vienna 1988, pp. 209-210; J. Müller, *Concordia Pragensis: Die Stellung der rudolfinischen Hofkünstler im Schilder-Boeck van Manders. Ein Beitrag zur Rhetorisierung von Kunst und Lebem um 1600*, Bochum 1991; J. Jacoby, *Hans von Aachen, 1552-1615*, Monaco 2000; F. Healy, *Bedrooms and banquets: mythology in sixteenth-century Flemish painting*, in H. Vlieghe (a cura di), *Concept, design & execution in Flemish painting (1550-1700)*, Brepols 2000, pp. 73-96; E. Arslan, *I Bassano*, voll. I-II, Milano 1960, pp. 233-257; F.C. Lane, *Finanze e proventi del potere*, in *Storia di Venezia*, Torino 1978, pp. 371-387; C. Kryza-Gersch, *Leandro Bassano's portrait of Tiziano Aspetti*, in "The Burlington Magazine", 1998, pp. 265-267; A. Bassotto, *Alcuni significativi dipinti della tarda attività di Leandro dal Ponte detto Bassano: la nascita di San Giovanni Battista di San Giacometto di Rialto e il ciclo di San Cassiano a Venezia*, in "Bollettino del Museo Civico di Bassano", n. 7/12, 1989-91 (edito nel 1993), pp. 49-55; S. Marinelli, *Antonio Maria Viani (1560?-1630)*, in *Manierismo a Mantova*, catalogo della mostra, Verona 1998, pp. 237-247 e *passim*; M. Oberli, *"Magnificentia Principis". Däs Mäzenatentum des Prinzen und Kardinals Maurizio von Savoyen (1593-1657)*, Weimar 1999, p. 116; B. Nicolson, *Caravaggism in Europe*, seconda edizione, riveduta e ampliata da L. Vertova, Torino 1989, voll. I-II, tavv. 633-644; L. Vertova, *Carlo Ceresa*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Seicento*, vol. II, Bergamo 1984; F. Zeri (a cura di), *Pinacoteca di Brera. Scuole lombarda ligure e piemontese 1535-1796*, Milano 1989, pp. 325-328, 392-393; N. Ward Neilson, *Daniele Crespi*, Soncino 1996; G. Brugnelli Biraghi, M.B. Denoyé Pollone, *Chrestienne di Francia. Duchessa di Savoia. Prima Madama Reale*, Cavallermaggiore 1991; M. Di Macco, *Quadreria di palazzo e pittori di corte. Le scelte ducali dal 1630 al 1684*, in M. Di Macco (a cura di), *Figure del Barocco in Piemonte. La corte, la città, i cantieri, le provincie*, Torino 1988, pp. 41-138; G. Romano, M. Di Macco (a cura di), *Diana Trionfatrice*, catalogo della mostra, Torino 1989; C. Volpi, *Esprit Grandjean detto Monsù Spirito*, in F. Solinas (a cura di), *I Segreti di un Collezionista. Le straordinarie raccolte di Cassiano dal Pozzo 1588-1657*, catalogo della mostra, Biella-Roma 2001, pp. 158-160; A. Cifani, F. Monetti, *Contributi per il pittore lorenese Nicolao Aliot*, in "Arte Cristiana", LXXXVII, 1999, n. 790, pp. 44-50; P. Boccardo, C. Di Fabio (a cura di), *Dipinti fiamminghi ed Olandesi della Galleria Doria Pamphilj*, Roma 1996; E. Galera Mendoza, *Herman van Swanevelt y la pintura de paisaje en la colección real española del siglo XVII*, in "Goya", 2001, pp. 21-29; *Inspired by Italy. Dutch landscape painting 1600-1700*, catalogo della mostra, Londra 2002, pp. 94-97; S. Russell, *A drawing by Herman van Swanevelt for a lost fresco in S. Maria sopra Minerva, Rome*, in "The Burlington magazine", 2001, pp. 132-137; M. Szanto, *The fortunes of a northern artist in seventeenth-century Paris: the forgotten years of Herman van Swanevelt*, in "The Burlington magazine", 2003, pp. 199-205; R. Soprani, C.G. Ratti, *Vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi*, Genova 1778, t. I, pp. 468-469; V. Cartari, *Imagini delli dei degl'antichi*, Graz 1963, pp. 272-286; M.G. Rutteri, *Dal Manierismo al Barocco*, in "Bollettino Linguistico", XVIII, 3-4, 1966, pp. 121-148; M.G. Rutteri, *Ancora sul Malò*, in "Bollettino Linguistico", XIX, 1967, 3-4, pp. 139-141; M.G. Rutteri, *Nuovi apporti su Vincenzo Malò*, in "Bollettino Linguistico", XXI, 1969, 1-4, pp. 97-111; P. Torriti, *La pittura a Genova e in Liguria dal '600 al primo '900*, Genova 1971; E. Gavazza, G. Rotondi Terminiello (a cura di), *Genova nell'età Barocca*, catalogo della mostra, Genova 1992; A. Orlando, *Anton Maria Vassallo*, Genova 1999, p. 17, fig. 8; M. Enaille, *État générale des tapisseries de la manifacture des Gobelins depuis son origine jusqu'à nos jours. 1600-1900*, Parigi 1905, t. I, pp. 286 ss.; E. Laszlo, *Flemish and French Tapestryes in Hungary*, Budapest 1981, pp. 58-59, n. 63; S. Boorsch (a cura di), *The Illustrated Bartsch*, New York 1982, pp. 195-227; N. Forti Grazzini, *Arazzi del Quirinale*, Roma-Milano 1994, t. II, pp. 531 ss.; L. Magnani, *Le corti dei Doria e dei Fieschi: Ville e Giardini nel Primo Cinquecento come emblemi culturali. Il Tempio di Venere*, Genova 1987; E. Parma (a cura di), *Perin del Vaga tra Raffaello e Michelangelo*, Milano 2001; S. Cavicchioli, *Le metamorfosi di Psiche. L'iconografia della favola di Apuleio*, Venezia 2002; N. Spinosa, *La pittura napoletana del Seicento*, Milano 1984; *Civiltà del Seicento a Napoli*, catalogo della mostra, Napoli 1984; C. Felton, W.B. Jordan, *Jusepe de Ribera lo Spagnoletto 1591-1652*, Londra 1982; N. Spinosa (a cura di), *Jusepe de Ribera (1591-1652)*, catalogo della mostra, Napoli 1992; L. Daniel (a cura di), *Tra l'eruzione e la peste. La pittura a Napoli dal 1631 al 1656*, catalogo della mostra, con introduzione di W. Prohaska, Praga 1995; R. Contini (a cura di), *Pietro da Cortona per la sua terra. Da allievo a maestro*, catalogo della mostra, Milano 1997; A. Marabottini, *L'influsso di Pietro da Cortona nell'ambiente fiorentino*, in A. Lo Bianco (a cura di), *Pietro da Cortona 1597-1669*, catalogo della mostra, Milano 1997, pp. 167-172; N. Spinosa, *Il seguito di Luca Giordano a Napoli e in Italia*, in *Luca Giordano 1634-1705*, catalogo della mostra, Napoli 2001, pp. 437-453; G. Cantelli, *I pignoniani o della pittura fiorentina tra Seicento e Settecento: Francesco Botti, Giovan Camillo Ciabilli, Giovan Battista Perini*, in "Paradigma", n. 10, 1992, pp. 129-134; M. Chiarini, *Livio Mehus: un pittore barocco alla corte dei Medici, 1627-1691*, catalogo della mostra, Livorno 2000; A. Barsanti, R. Contini (a cura di), *Cecco Bravo Firenze 1601 - Innsbruck 1661. Pittore senza regola*, catalogo della mostra, Milano 1999; L. Salerno, *Pittori di paesaggio del Seicento a Roma*, vol. II, Roma 1976; B. Haak, *The golden age. Dutch painters of the seventeenth century*, Londra 1984, pp. 382-384; G. Wuestman, *Nicolaes Berchem in print: fluctuations in the function and significance of reproductive engraving*, in "Simiolus", n. 24, 1996, pp. 19-53; D. Bodart, *Les Peintres del Pays-Bas méridionaux et de la Principauté de Liège à Rome au XVII siècle*, Bruxelles-Roma 1970; A. Zwollo, *Hollandse en Vlaamse veduteschilders te Rome. 1675-1725*, Assen 1973, pp. 90-91; J. De Maere, M. Wabbes (a cura di), *Illustrated Dictionary of XVIIth Century Flemish Painters*, Bruxelles 1994; *Bernardo Cavallino: 1616-1656*, Napoli 1985; *Paolo Finoglio e il suo tempo. Un pittore napoletano alla corte degli Acquaviva*, catalogo della mostra, Napoli 2000, p. 99; G. de Vito, *Appunti per Andrea Vaccaro con una nota su alcune copie del Caravaggio che esistevano a Napoli*, in *Scritti in memoria di Raffaello Causa*, Napoli 1996, pp. 63-144; *Il Guercino (Giovanni Francesco Barbieri, 1591-1666)*, catalogo critico dei dipinti a cura di D. Mahon, Bologna 1968; L. Salerno, *I dipinti del Guercino*, Roma 1988; S. Loire, *Le Guerchin en France*, Parigi 1990; D. Mahon (a cura di), *Giovanni Francesco Barbieri il Guercino 1591-1666*, catalogo della mostra, Bologna 1991; M. Pirondini, *Luca Ferrari*, regesto e documenti a cura di E. Monducci, schede delle opere padovane a cura di B. Ramponi, Manerba 1999; P. Manodori, D. Benati, *Alessandro Tiarini: l'opera pittorica completa e i disegni*, con la collaborazione di B. Ghelfi, Milano 2001; C. Rovere, *Descrizione del Reale Palazzo di Torino*, Torino, ristampa anastatica, 1995; P.A. Orlandi, *Abecedario pittorico*, Bologna 1704; M. Chiarini, *Pandolfo Reschi in Toscana*, in "Pantheon", 1973; M. Roethlisberger-Bianco, *Cavalier Pietro Tempesta and his time*, 1970, p. 130; G. Briganti, L. Trezzani, L. Laureati, *I Bamboccianti. Pittori della vita quotidiana a Roma nel Seicento*, Roma 1983, pp. 194-195; R.

Contini, G. Papi (a cura di), *Giovanni Serodine e i precedenti romani: 1594/1600-1630*, catalogo della mostra, Lugano 1993; S. Coppa, *Ricerche e restauri sul Settecento monzese: novità per Andrea e Ferdinando Porta, i fratelli Grandi, Antonio Longone*, in “Studi monzesi”, 1994 (edito nel 1995), pp. 3-12; *Pittura a Milano dal Seicento al Neoclassicismo*, catalogo della mostra, Milano 1999; S.A. Colombo, *Andrea Porta (1656-1723): proposte per un catalogo*, in “Arte Lombarda”, 1995/1, n. 112, pp. 54-65; M. Dell'Omo, *La pittura dei Sei e Settecento nel novarese*, Novara 1996, pp. 214-215; J. Thuillier, A. Chatelet, *La peinture française de Le Nain à Fragonard*, Ginevra 1964, pp. 233-240; P. Conisbee, *Painting in Eighteenth Century France*, Oxford 1981, pp. 171- 202; *L'Italia vista dai pittori francesi del XVIII e XIX secolo*, Quadriennale nazionale d'Arte di Roma, catalogo della mostra, Roma 1961, *passim*; M. O'Neill, *Musée des Beaux-Arts d'Orléans. Les peintures de l'école française des XVII et XVIII siècles*, Parigi 1980, vol. I, pp. 106, 109-110; M. Roethlisberger, *Claudio Lorenese: temi e varianti*, in “Paragone/Arte”, 2000, serie 3, n. 32, pp. 32-39; C. Pace, *“The Golden Age... the first and last day of mankind”: Claude Lorrain and classical pastoral, with special emphasis on themes from Ovid's Metamorphoses*, in “Artibus et historiae”, 2002, n. 46, pp. 127-156; K. Barron, *“The most noble sight in the world”: Claude's “View of the Roman campagna from Tivoli”*, in “Apollo”, 2002, n. 486, pp. 50-52; R. Pallucchini, *La pittura veneziana del Seicento*, Milano 1981; U. Ruggeri, *Pietro e Marco Liberi: pittori nella Venezia del Seicento*, Rimini 1996; W. Bernt, *Die Nederländischen Maler und Zeichner des 17. Jahrunderts*, Monaco 1980, vol. II, p. 19; G. Briganti, *Gaspar van Wittel e l'origine della veduta settecentesca*, Roma 1966, pp. 39, 191, 204; A. Busiri Vici, *Jan Frans van Bloemen “Orizzonte” e l'origine del paesaggio settecentesco*, Roma 1974, pp. 171-173; N. Wedde, *Isaac de Moucheron (1667-1774)*, Francoforte 1996; A. Wanter, *Les tapisseries bruxelloises*, Bruxelles 1973; G. Delmarcel, *Tapisseries*, Bruxelles 1977-79; S. Schneebalg-Perelman, *Les Chasses de Maximilien. Les énigmes d'un chef-d'oeuvre de la tapisserie*, Bruxelles 1982; J. Boccara, *Ames de laine e de soie*, St. Remy en l'Eau 1988; G. Delmarcel, *La tapisserie flamande du XV au XVIII siècle*, Parigi 1999; A. Veca, *Vanitas, il simbolismo del tempo*, Bergamo 1981; A. Tapiè (a cura di), *Les Vanités dans la peinture au XVII siècle*, catalogo della mostra, Belgio 1990; S. Rudolph, *La pittura del '700 a Roma*, Milano 1983; G.C. Sestieri, *Repertorio della pittura romana della fine del Seicento e del Settecento*, Torino 1994; C. Giardini, E. Negro, N. Roio (a cura di), *I sensi e le virtù. Ricerche sulla Pittura del '700 a Pesaro e Provincia*, catalogo della mostra, Modena 2000, pp. 56-58; A. Lo Bianco, S. Papetti (a cura di), *Vita quotidiana nel Settecento. Antonio Amorosi (1660-1738)*, catalogo della mostra, Venezia 2003; M. Chiarini, *La pittura a Firenze nel Settecento*, in *La pittura in Italia. Il Settecento*, Milano 1990, t. I, pp. 318-324, t. II, pp. 861-862; P.P. Quieto, *Settecento romano a Lisbona: le opere di Pietro Labruzzi, Carlo Giuseppe Ratti, Camillo Sagrestani fiorentino per la chiesa di Nossa Senhora do Loreto a Lisbona ed un cenno per Batoni all'Estrela*, in E. Borsellino (a cura di), *Roma, “Il tempio del vero gusto”*, Roma 2001, pp. 81-90; L. Salerno, *I Pittori di vedute in Italia (1580-1830)*, Roma 1991; A. Cera (a cura di), *La pittura emiliana del '600*, Milano 1982; M.A. Novelli, *Donnini Girolamo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 41, Roma 1991; D. Banzato, *Considerazioni sulla cronologia di Bartolomeo Pedon e qualche aggiunta al suo catalogo*, in *Omaggio all'arte veneta per ricordare Rodolfo Pallucchini a 10 anni dalla sua scomparsa*, Monfalcone 1999, pp. 236-241; A. Baudi di Vesme, *I Van Loo in Piemonte*, in “Archivio Storico dell'Arte”, VI, 1893, n. 5, pp. 333-367; *Le stanze dei piccoli principi*, catalogo della mostra, Torino 1995, figg. 20-21; I. Compin, A. Roquebert, *Musée du Louvre. Catalogue sommaire des peintres. École française*, Parigi 1986, vol. II, pp. 263-264; P. Rosenberg, M.C. Sahut, *I quadri della famiglia Vanloo nei musei russi*, in *San Pietroburgo 1703-1825, Arte di Corte al Museo dell'Ermitage*, catalogo della mostra, Milano 1991, pp. 361-378; L. Nikolenko, *Pierre Mignard. The portrait painter of the grand siècle*, Monaco 1983; T. Bajou, *La peinture à Versailles au XVIII siècle*, Parigi 1998; C. Rolland, *Louis Michel van Loo: premier peintre to the king of Spain*, in Ch. Frank (a cura di), *Spanien und Portugal im Zeitalter der Aufklärung*, Monaco 2002, pp. 295-311; E. Gavazza, *La grande decorazione a Genova*, Genova 1974; *La pittura a Genova e in Liguria*, vol. II: *Dal Seicento al primo Novecento*, Genova 1987, pp. 218-222 e figg. 265, 267; P. Pagano, M.C. Galassi (a cura di), *La pittura del Seicento a Genova*, Milano 1988; *Kunst in der Republik Genua 1528-1815*, catalogo della mostra, Francoforte 1992; E. Gavazza, L. Magnani, *Pittura e decorazione a Genova e in Liguria nel Settecento*, Genova 2000; A. Toncini Cabella, *Paolo Gerolamo Piola e la sua grande casa genovese*, Genova 2002; J.J. Luna, *Jan Frans Van Bloemen*, in *Colleciones del Patrimonio Nacional, Pintura XXIV*, pp. 230-266 ss.; A. Busiri Vici, *Peter, Hendrik e Giacomo Van Lint. Tre pittori di Anversa del '600 e '700 lavorano a Roma*, Roma 1987; A. Griseri, *Pittura*, in V. Viale (a cura di), *Mostra del Barocco Piemontese*, vol. II, Torino 1963; L. Salerno, *La natura morta italiana 1560-1805*, Roma 1985; A. Griseri, *La natura morta in Piemonte*, in F. Zeri (a cura di), *La natura morta in Italia*, Milano 1989, pp. 146-195; R. Tardito Amerio, *Le Battaglie di Jan Huchtenburgh per Eugenio di Savoia-Soissons: alcune indicazioni tra Vienna e Torino*, Torino 1982; *Arte di Corte a Torino da Carlo Emanuele III a Carlo Felice*, Torino 1987, pp. 28-29; F. Arisi, *Gian Paolo Panini e i fasti della Roma del '700*, Roma 1986, *passim*; F. Arisi, *Gian Paolo Panini*, Cremona 1991; *Giovanni Paolo Panini, 1691-1765*, Milano 1993; F. Durando di Villa, *Annotazioni in Regolamenti della Reale Accademia di pittura e scultura di Torino*, Torino 1778, pp. 58-59; N.U. Gulmini, *Scultori e maestri del legno nel cantiere della Chiesa della SS. Annunziata in Torino: 1708-1745*, in “Studi Piemontesi”, XIX, 1990, fasc. 2, pp. 417-424; E. Ragusa, A. Rocco (a cura di), *Le collezioni civiche di Asti. Materiali di studio per il riallestimento*, Asti 2001, p. 81; D. Piazza (a cura di), *Iconografia e collezionismo sabaudi*, catalogo della mostra, Torino 1982, pp. 32, 43; *Royales effigies*, Chambery 1985, catalogo della mostra, pp. 28-30; C.E. Bertana, *Miniature sabaude*, catalogo della mostra, Torino 1996, p. 15; F. Boris, G. Cammarota, *La collezione di Carlo Broschi detto Farinelli*, in “Accademia Clementina - Atti e memorie”, Bologna 1990, n.s., n. 27, pp. 183-237; A. Scarpa Sonino, *Jacopo Amigoni*, Cremona 1994; L. Griffin Hennessey, *Friends serving itinerant muses: Jacopo Amigoni and Farinelli in Europe*, in *Italian culture in Northern Europe in the Eighteenth Century*, Cambridge 1999, pp. 20-45; M. Viale Ferrero, *Claude Beaumont and the Turin Tapestry Factory*, in “The Connoisseur”, CXLIV, 1959, n. 581, pp. 145-151; N. Forti Grazzini, *Gli arazzi*, collana “Il Patrimonio artistico del Quirinale”, Roma-Milano 1994, vol. I, pp. 80-93; C. Mossetti, *La politica artistica di Carlo Emanuele III*, in *Arte di Corte a Torino da Carlo Emanuele III a Carlo Felice*, Torino 1987, pp. 11-64; G. Vernazza, *Elogio del Molinari*, Torino 1793, pp. 1-14; *Studi e restauri per Moncalieri. Dipinti delle Collezioni Civiche, dalle Quadrerie Sabaude, dalle Chiese*, Moncalieri 1995, pp. 92-93; A. Cifani, F. Monetti, *I Capolavori della Parrocchiale di Sant'Ambrogio. Immagini per una comunità*, Torino 2000; L. Mallè, *Traccia per Francesco Ladatte, scultore torinese*, in “Essays in the history of art”, Phaidon 1967; F. Souchal, *French sculptor of the 17th and 18th centuries. The reign of Louis XIV. Illustrated Catalogue*, voll. I-IV; F. Gualano, *Revisione a favore di Francesco Ladatte*, in “Arte cristiana”, n. 787, 1998, pp. 277-284; G. D'Alessio, *Nuove osservazioni sulle committenze reali per Francesco De Mura tra Napoli, Torino e Madrid*, in “Prospettiva”, n. 69, 1993, pp. 70-87; L. Mallè, *Stupinigi. Un capolavoro del Settecento europeo tra barocchetto e classicismo*, Torino 1968, pp. 290-297; *Carle Van Loo. Premier peintre du roi*, catalogo della mostra, Nizza 1977; F. Monetti, A. Cifani, *Percorsi periferici. Studi e ricerche di storia dell'arte in Piemonte (sec. XV-XVIII)*, Torino 1985; *François Boucher 1703-1770*, catalogo della mostra, Parigi 1986, pp. 84-85, 133-135, 159-161; F. Monetti, A. Cifani, *Frammenti d'arte. Studi e ricerche in Piemonte (sec. XV-XIX)*, Torino 1987, pp. 95-97, 243-244; A. Cifani, F. Monetti, *I Piaceri e le Grazie. Collezionismo, pittura di genere e di paesaggio fra Sei e Settecento*, Torino 1993; *Il tesoro della città. Opere d'arte e oggetti preziosi da Palazzo Madama*, Torino 1996, pp. 171-172; G. Merlo, C. Ravizza, A. Cifani, F. Monetti, *Gli artisti a Torino dai censimenti 1705-1806*, Torino 1996; A. Cifani, F. Monetti, *La Caccia al cervo di Vittorio Amedeo Cignaroli (Vittorio Amedeo Cignaroli szarvasvadaszata)*, in “Bullettin du Musée Hongrois des Beaux-Arts”, nn. 90-91, 1999 (2000), pp. 127-130; L. Mallè, *I dipinti del Museo di Arte Antica*, Torino 1963; N. Gabrielli, *Museo dell'Arredamento. Stupinigi*, Torino 1966; A. Cifani, F. Monetti, *Dipinti di Felice Savigliani (o Saviliani) e di Giovenale Bongiovanni a Palazzo Lucerna di Rorà (già Oreglia di Novello) a Bene Vagienna (Cuneo)*, in “Bollettino della Società per gli studi storici, archeologici ed artistici della provincia di Cuneo”, in c.s.; N. Gabrielli, *Racconigi*, Torino 1972, pp. 182-183; E. Castelnuovo, M. Rosci, *Cultura figurativa e architettonica negli Stati del Re di Sardegna. 1773-1861*, catalogo della mostra, Torino 1980.

Il gruppo di opere trascelto per presentare le collezioni dell'Istituto fra Otto e Novecento è più esiguo, ma lo spessore qualitativo ha richiesto notevole approfondimento bibliografico. Elenchiamo i principali saggi utilizzati, all'interno dei quali è possibile reperire ulteriore bibliografia:
Pittori dell'Ottocento in Piemonte. Arte e cultura figurativa 1800-1830, Torino 2002; P. Dragone (a cura di), *Pittori dell'Ottocento in Piemonte. Arte e cultura figurativa 1830-1865*, Torino 2001; P. Dragone (a cura di), *Pittori dell'Ottocento in Piemonte. Arte e cultura figurativa 1865-1895*, Torino 2000; A. Passoni, *La collezione G. B. De Gubernatis*, Torino 1969; *Achat et dons 1999-2001: Paysages de l'Evêché de Bâle*, catalogo della mostra, Porrentruy (Jura) 2001; P. Ricci, *I fratelli Palizzi. Filippo-Giuseppe-Nicola-Francesco Paolo*, Busto Arsizio 1960; A. Ricciardi, *I fratelli Palizzi*, Vasto 1989; G. Di Matteo, C. Savastano (a cura di), *Filippo-Giuseppe-Nicola-Francesco Paolo Palizzi del Vasto*, S. Atto di Teramo 1999; L. Vitali, *Incisioni lombarde del secondo Ottocento all'Ambrosiana*, Milano 1970; P. Biscottini, *Mosè Bianchi*, catalogo ragionato, Milano 1996; G. Nicodemi (a cura di), *Domenico e Gerolamo Induno*, Milano 1945; E. Piceni, M. Monteverdi, *Pittura lombarda dell'Ottocento*, Milano 1969, pp. 40 ss.; S. Bietoletti, *Domenico Induno*, Soncino 1991; J. De Nittis, *Notes et souvenirs*, Parigi 1894, edizione italiana 1965 con presentazione di E. Cecchi; A. Cecioni, *Scritti e ricordi*, Milano 1932; E. Piceni, *De Nittis. Catalogo generale dell'opera*, Busto Arsizio 1982; G.L. Marini, *De Nittis, la vita i documenti le opere i dipinti*, Torino 1990; *Civiltà dell'Ottocento a Napoli. Le arti figurative*, catalogo della mostra, Napoli 1997; M. Agliati Ruggia, S. Rebora (a cura di), *Intorno agli Induno: pittura e scultura tra genere e storia nel Canton Ticino*, Milano 2002; F. Dalmasso, R. Maggio Serra (a cura di), *Francesco Gonin 1808-1889*, catalogo della mostra, Torino 1991; R. Maggio Serra (a cura di), *L'Ottocento*, catalogo della Galleria d'Arte Moderna di Torino, Torino 1993, pp. 134, 143, 411; E. Hardouin-Fugier, E. Grafe, *La peinture Lyonnaise au XIX siècle*, Parigi 1995; *Atelier Francesco Gonin Turin 1808-1889*, asta Hotel Drouot Richelieu, Parigi, 16 marzo 1997; D. Durbè, E. Piceni (a cura di), *Il valore dei dipinti dell'Ottocento (1984-85)*, seconda edizione, Torino 1984, p. 463; P.A. De Rosa, P.E. Trastulli, *Roma sparita e dintorni negli acquerelli di Ettore Roesler Franz*, Roma 1994; P.A. De Rosa, P.E. Trastulli (a cura di), *La campagna romana da Hackert a Balla*, Roma 2002, pp. 277-278 e *passim*; E. Piceni, *Zandomeneghi. L'uomo e l'opera*, Busto Arsizio 1979; F. Dini, *Federico Zandomeneghi. La vita e le opere*, Firenze 1989, pp. 165-214; *Mostra del divisionismo italiano*, Società per le Belle Arti ed esposizione permanente, Milano, marzo-aprile 1970; *Boccioni a Venezia*, Galleria dello scudo, Verona, 1 dicembre 1985 - 16 febbraio 1986; *Boccioni a Venezia. Dagli anni romani alla mostra d'estate a Ca' Pesa-*

ro, Milano, Accademia di Brera, 1986; *Boccioni a Venezia*, catalogo della mostra, Venezia 1986; C. Sisi (a cura di), *Carlo Vittori (1881-1943). Paesaggio e stati d'animo nell'arte lombarda del Novecento*, catalogo della mostra, Cremona 1999; G. Bertolino, F. Poli (a cura di), *Felice Casorati. Dagli anni venti agli anni quaranta*, catalogo della mostra, Torino 1996; R. Maggio Serra (a cura di), *Il Novecento, Galleria d'Arte Moderna. Catalogo opere esposte*, Milano 1993, pp. 31-33, 47-52, 636-637; A. Pica, *Mario Sironi*, Milano 1955; C.L. Ragghianti (a cura di), *Mario Sironi*, catalogo della mostra, Ferrara 1972; B. Grossetti, *Sironi*, Milano, edizioni dell'Annunciata, anno 33, n. 2, tav. 21; J. Harten, J. Poetter (a cura di), *Mario Sironi (1885-1961)*, catalogo della mostra, Düsseldorf - Baden-Baden 1988; *Sironi. Il mito dell'architettura*, catalogo della mostra, Milano 1990; L. Tallarico, *Gli anni del consenso e del primato tra futurismo e metafisica*, catalogo della mostra, Ferrara 1993; F. Benzi (a cura di), *Mario Sironi 1885-1961*, catalogo della mostra, Roma-Milano 1993; S. Bignami (a cura di), *Mario Sironi: Venere dei porti*, catalogo della mostra, Milano 2000; G.C. Iosimi, *Mario Sironi. Catalogo di opere scelte*, 4 voll., Roma 1898-2000; G. Briganti (a cura di), *De Pisis*, catalogo della mostra, Milano 1983; F. Gallo, C. Gian Ferrari (a cura di), *De Pisis. Opere su carta 1921-1952*, catalogo della mostra, Caltanissetta 1984; G. Briganti (a cura di), *De Pisis. Gli anni di Parigi 1925-1939*, catalogo della mostra, Verona-Roma-Milano 1987; G. Briganti, *De Pisis. Catalogo generale*, Milano 1991; *Filippo De Pisis. "La poesia nei fiori e nelle cose"*, catalogo della mostra, Acqui Terme 2000; P. Stivani, *Ottone Rosai (1895-1957)*, catalogo della mostra, Bologna 1971; *Rosai. Sei tavole a colori*, Milano 1956; P. Santi, *Gli autoritratti di Ottone Rosai*, Firenze 1943; P.C. Santini, *Catalogo Rosai*, Varese, Galleria della Piazza, 1973; P.C. Santini, *Catalogo Ottone Rosai. Opere dal 1911 al 1957*, Torino 1983; *Ottone Rosai: opere dal 1911 al 1957*, presentazione di D. Durbè, introduzione di C.L. Ragghianti, catalogo della mostra, Firenze 1983; P. Pacini, *Catalogo Ottone Rosai. Opere dal 1940 al 1950*, Prato, Galleria Farsetti, 1986; L. Cavallo, *Ottone Rosai*, Milano 1996; V. Viale (a cura di), *I Sei di Torino, 1929-1932*, catalogo della mostra, Torino 1965; R. Baraggioli, F. Riccio, *Sei Pittori (I Sei di Torino)*, Torino 1982, pp. 31-54; *I Sei di Torino*, catalogo della mostra, Acqui Terme 1986; M. Bandini (a cura di), *I sei pittori di Torino: 1929-1931*, catalogo della mostra, Aosta 1999; M. Bandini, L. Riccio (a cura di), *Boswell, Chessa, Galante, Levi, Menzio, Paulucci: opere dal 1924 al 1973*, catalogo della mostra, Mondovì 1999; *Mostra di Carlo Carrà*, catalogo (Milano, Palazzo Reale, aprile-maggio 1962), Milano 1962; M. Carrà (a cura di), *Carlo Carrà. Tutti gli scritti*, Milano 1978; A. Monferini (a cura di), *Carlo Carrà. 1881-1966*, catalogo della mostra, Milano 1994; R. Tassi, *I paesaggi di Carlo Carrà*, in *Il paesaggio di Carrà*, Milano 1996, pp. 9-14; M. Carrà (a cura di), C. *Carrà. La mia vita*, Milano 1997; A. Passoni (a cura di), *Lucio Fontana*, catalogo della mostra, Torino 1970; J. van der Marck, E. Crispolti, *Lucio Fontana*, 2 voll., Milano 1974; E. Crispolti, *Fontana catalogo generale*, voll. I-II, Milano 1986; E. Crispolti, L. Cavadini, *Lucio Fontana, Catalogo*, Milano 1991; M. Calvesi, *Alberto Burri*, Milano 1971; *Burri Cellotex*, catalogo della mostra, Milano 1991; *Collezione Burri, Città di Castello Ex Seccatoi Tabacco*, catalogo della mostra, Città di Castello 1992; E. Pontiggia (a cura di), *Alberto Burri, Peppino Palazzoli. La "Santa Alleanza"*, catalogo della mostra, Luino 2001; *Arturo Tosi. La stagione ligure di un maestro del Novecento*, catalogo della mostra, Rapallo 1995; *Gastone Novelli 1957-1960*, catalogo della mostra, Roma, Galleria l'Isola, 1985; *Gastone Novelli "i segni le lettere i frammenti" opere su carta 1957-1968*, Roma, Galleria Il Segno, 1985; *Gastone Novelli Marlborough Galleria d'arte*, Roma 1976; Z. Birolli (a cura di), *Novelli*, Milano 1976; F. Gualdoni, W. Guadagnini (a cura di), *Gastone Novelli*, catalogo della mostra, Bologna 1992; *Piero Dorazio*, testo di G.C. Argan, Berlino, Galerie Springer, 1959; *Musica e pittura: dibattito su Piero Dorazio*, in "Marcatré", n. 16-18, 1965; M. Fagiolo dell'Arco, *Piero Dorazio*, Roma 1966; G. Ungaretti, *Piero Dorazio*, San Gallo 1976; G. Appella, *Colloquio con Dorazio*, Roma 1983; D. Durbè, M. Fagiolo dell'Arco, P. Dorazio, *Dorazio*, catalogo della mostra, Roma-Milano 1983; E. Pontiggia, *Dorazio, 100 lavori su carta 1946/89*, catalogo della mostra, Parma 1989; L. Caramel, *P. Dorazio*, catalogo della mostra, Finale Ligure 1989; N. Vernizzi, *Piero Dorazio*, catalogo della mostra, Bologna 1990-1991; *Dorazio. Rosso, verde, blue & co. Dipinti recenti 1994-97*, Roma, Galleria di Summa, 1997; N. Vernizzi (a cura di), *Piero Dorazio, gli anni sessanta*, catalogo della mostra, Milano 1998; P.P. Pasolini, *Scialoja*, catalogo della mostra, Parma, Galleria del Teatro, 1955; L. Venturi, *Toti Scialoja*, in "Commentari", n. 2, Roma 1956; *Toti Scialoja*, catalogo della mostra, Roma 1991; F. D'Amico, *Toti Scialoja*, Milano-Roma 1991; *Roma sotto le stelle del '44*, catalogo della mostra, sezione arti visive a cura di N. Vespignani, M. Fagiolo, V. Rivosecchi, con la collaborazione di I. Montesi, Roma 1994; *Toti Scialoja*, Genova, Galleria Martini e Ronchetti, aprile 2001, con lavori dal 1957 al 1990; F. D'Amico (a cura di), *Toti Scialoja*, catalogo della mostra, Ferrara 2002.

Indice dei nomi

Aachen, Hans von, 94, 298
Adami, Bortolo, 86
Agazzi, Ermenegildo, 252
Agazzi, Rinaldo, 252, 298
Agenore, *re*, 196
Agricola, Filippo, 28
Ajtelli, Efisio, 256
Albani, *cardinale*, 194
Albani, Francesco Albani, *detto*, 50, 134, 170
Albosco, Giovanni Antonio, 40
Alciati, Ambrogio, 299, 305
Alessandro I, *zar*, 228
Alessandro Magno, 90, 202
Alfassio Grimaldi di Bellino, Giuseppe Giovanni, 194
Alfieri, Benedetto, 302
Allori, Alessandro, 102
Altoviti, *famiglia*, 184, 312
Ambrogio, *vescovo e santo*, 62
Amigoni, Jacopo, 23, 200, 298, 300
Amorosi, Antonio Mercurio, 26, 162, 298
Andrea del Brescianino, Andrea Piccinelli, *detto*, 13, 84, 308
Andrea del Sarto, 308
Anesi, Paolo, 313
Anna d'Austria, 110
Apollinaire, Guillaume, 302, 308
Appiani, Andrea, 30
Appiani di Castelletto d'Ussone, *famiglia*, 54
Apuleio, 118
Arcangeli, Francesco, 282
Ardente (Ardenti), Alessandro, 14, 40, 42, 44, 298, 299
Ardente, Annamaria, 42
Ardente, Carlo, 42
Ardente, Delia, 42
Ardente, Margherita, 42
Ardente, Orinthia, 42
Argan, Giulio Carlo, 25
Arisi, Ferdinando, 190, 198
Arnò, Domenico, 226
Arp, Hans, 303, 304, 306
Asdrubale, *condottiero*, 132
Asinari di San Marzano, Roberto, 54
Asselyn, Jean, 126, 299, 312
Avondo, Vittorio, 29
Ayres, Pietro, 29, 30, 228, 299
Azzolino, Caterina, 309
Azzolino, Giovan Bernardo, 309
Baargeld, Johannes Theodor, 303
Baciccio, Giovan Battista Gaulli, *detto il*, 312
Baj, Enrico, 304
Baldacci, Piero, 266
Balestra, Antonio, 298, 309
Balla, Elica, 262
Balla, Giacomo, 32, 33, 262, 272, 286, 299, 300, 301, 305
Balla, Luce, 262
Ballocco, Mario, 300
Bamboccio, Pieter van Laer, *detto il*, 21, 106, 126
Bandinelli, Aldo, 294
Barabino, Nicolò, 28
Barbieri, Contardo, 270, 299
Baronio, Cesare, 54, 62, 66
Bartoli, Francesco, 40, 50, 62
Bassano, famiglia Da Ponte, *detta dei*, 92, 98
Bassano, Francesco, Francesco Da Ponte, *detto*, 92, 299
Bassano, Giambattista, Giambattista Da Ponte, *detto*, 299
Bassano, Jacopo, Jacopo Da Ponte, *detto*, 92, 98
Bassano, Leandro, Leandro Da Ponte, *detto*, 12, 92, 98, 299
Bataille, Georges, 307
Baudesson, Nicolas, 186
Baudi Di Vesme, Alessandro, 50, 54, 58, 188, 194, 208
Beaubrun, *fratelli pittori*, 110
Beaumont, Claudio Francesco, 202, 220, 306, 309
Beccafumi, Domenico, Domenico di Giacomo di Pace, *detto*, 13
Beethoven, Ludwig van, 204
Bellezia, Giovanni Francesco, 66
Bellini, Giovanni, 88
Benedetto XIII, *papa*, 218
Benedetto XIV, *papa*, 308
Benedetto XV, *papa*, 305
Berchem, Nicolaes, 21, 126, 299
Berchem, Pieter Claesz, 299
Berjon, Antoine, 248
Berry, *duchessa di*, 228
Bertea, Ernesto, 29
Besnier, Nicolas, 212
Bezzuoli, Giuseppe, 28
Biancale, Michele, 262
Bianchi, Mosè, 30, 236, 24, 299, 300
Bianco di San Secondo, *famiglia*, 46
Bianco di San Secondo, Carlo, 46
Bietoletti, Silvestra, 242
Bigari, Vittorio Maria, 22
Bilivert, Giovanni, 102
Bill, Max, 306
Birolli, Zeno, 290
Bisi, Luigi, 236
Blain de Fontenay, Jean-Baptiste, 186, 224
Boccaccino, Boccaccio, 11, 80, 304
Boccioni, Umberto, 32, 33, 258, 299, 300, 301, 310
Böcklin, Arnold, 29, 302
Bogliardi, Giuseppe, 304
Bolckman, Pietro Maurizio, 140
Boldini, Giovanni, 280
Bombarda, Pietro, 42
Bonaparte, Girolamo, 298
Bonechi, Matteo, 310
Bonheur, Rosa, 307
Bonola, Giorgio, 142
Bontempelli, Massimo, 288
Borgogna, *duca*, 176
Borromeo, Carlo, 236
Boschini, Marco, 86
Boskovits, Miklòs, 74
Bossoli, Carlo, 29, 230, 300
Boswell, Jessie, 280, 300
Both, Andries, 106, 311
Both, Jan, 112, 312
Botti, Francesco, 124
Botti, Rinaldo, 310
Boucher, François, 208, 212, 220, 299
Boucheron, Jean-Baptiste, 306
Bramante, Donato di Pascuccio di Antonio, *detto il*, 82
Brancusi, Constantin, 304
Brandi, Cesare, 276, 286, 310
Brandi, Giacinto, 16
Braque, Georges, 308
Brea, Ludovico, 80, 304
Breme, *marchese di*, 232
Breton, André, 264, 304, 308
Briganti, Giuliano, 98, 106, 126, 190, 198, 218, 276
Bril, Paul, 311, 312
Bronzino, Agnolo Allori, *detto il*, 102
Brouwer, Adriaen, 106
Brueghel, Pieter, 303
Buirette, Jacques, 208
Burri, Alberto, 286, 300
Busiri Vici, Andrea, 180, 184, 218
Butinone, Bernardino, 11
Cagnacci, Guido, 19
Cahen, Albert, 244
Cairo, Francesco, 142, 307
Calcagni (o Calcagno), Gaspare Francesco, 50
Calderini, Marco, 29, 246, 300, 301
Calvesi, Maurizio, 258
Cambellotti, Duilio, 32
Campi, Antonio, 42
Campi, Galeazzo, 100
Campi, Giulio, 312
Campigli, Massimo, 274
Canaletto, Antonio Canal, *detto il*, 28, 184
Cane, Carlo, 108
Canova, Antonio, 28, 313
Capogrossi, Giuseppe, 300
Capponi, *famiglia*, 310
Caraglio, Gian Giacomo, 118
Caraglio, Jacopo, 118
Caravaggio, Michelangelo Merisi, *detto il*, 17, 21, 28, 104, 309
Caravoglia, Giovanni Bartolomeo, 15, 41, 54, 56, 62, 64, 66, 68, 301, 311
Carcano, Filippo, 252
Carena, Felice, 272, 305
Carignano, *famiglia*, 188
Carignano, *principe*, 58
Carlevarijs, Luca, 308
Carlo Alberto di Savoia-Carignano, *re di Sardegna*, 30, 228, 232, 299
Carlo Emanuele I, *duca di Savoia*, 42, 62, 110, 298, 299, 303, 311
Carlo Emanuele II, *duca di Savoia*, 110, 302, 306
Carlo Emanuele III, *re di Savoia*, 23, 188, 194, 204, 214, 302, 312
Carlo Felice, *re di Sardegna*, 29, 228
Carlone, Giovanni Andrea, 58
Carrà, Carlo, 36, 258, 278, 282, 300, 301, 303, 310
Carracci, *famiglia*, 303, 312
Carracci, Annibale, 20, 50
Carracci, Ludovico, 15
Carroccio, Ignazio, 50
Casorati, Felice, 34, 268, 272, 280, 300, 301, 305
Casorati, Francesco, 268
Castellamonte, Vittorio Amedeo, 50
Castello, Valerio, 58, 308, 309
Castiglione, Benedetto, 58
Castiglione, Giovanni Battista, 308, 309
Caterina di Spagna, *duchessa di Savoia*, 42, 298
Cattaneo, Giovanni Battista, 146
Causa, Raffaello, 240
Cavalleri, Vittorio, 228
Cavallino, Bernardo, 130
Cecco Bravo, Francesco Montelatici, *detto*, 18, 124
Cecioni, Adriano, 240, 303
Celentano, Bernardo, 28
Centurione, *famiglia*, 116
Cerano, Giovanni Battista Crespi, *detto il*, 108, 307, 311
Ceresa, Carlo, 108
Cézanne, Paul, 268, 270, 278, 288, 292, 300, 301, 308, 310, 311
Chene du Vere, Ferdinand du, 306
Chessa, Gigi, 280, 301
Chiablese, *duca del*, 220, 306, 308, 309
Chiarini, Marco, 164
Chintreuil, Antoine, 234
Chiodo, Tranquillo, 86
Chrysler, Walter P., 214
Ciarrocchi, Arnoldo, 310
Cicogna, Emanuele Antonio, 86
Cignani, Carlo, 26, 170, 196, 303, 309, 310
Cignaroli, Scipione, 222, 301
Cignaroli, Vittorio Amedeo, 23, 25, 222, 301, 311
Cigoli, Ludovico Cardi, *detto il*, 102
Ciseri, Antonio, 28
Clair, René, 230
Claudio, *imperatore*, 72
Clemente, Domenico Giuseppe, 194
Clemente, Fedele, 194
Clementina, Giovanna Maria Battista Buzzana Clemente, *detta la*, 194, 302
Cocteau, Jean, 308
Codazzi, Viviano, 307
Coen, Ester, 258
Coghetti, Francesco, 28
Colbert, Jean-Baptiste, 150
Colla, Ettore, 300
Collier (Colliert) Evert (Edouard, Edwaert Colyer), 26, 160, 302
Colombini, Giovanni, *beato*, 86
Colonna, *famiglia*, 184
Colonna, Lorenzo, 312
Consagra, Pietro, 303
Corot, Jean-Baptiste-Camille, 240, 307
Correggio, Antonio Allegri, *detto il*, 307
Costa, Lorenzo, 42
Costanzi, Placido, 180
Courbet, Gustave, 27, 234, 307
Coxie, Michiel, 118
Coypel, Noël, 194
Crespi, Daniele, 18, 28, 108
Crespi, Giuseppe Maria, 166
Crespi, Luigi, 170
Crespi, Michelangelo, 108
Crespi, Paola, 108
Creti, Donato, 26, 132
Crispolti, Enrico, 284
Curlando, Giovanni Battista, 194, 302
Cussida, Pietro, 306
Cuyp Benjamin, 106
D'Adda, Gerolamo, 122
Dal Pozzo Amedeo, *marchese di Voghera*, 42
Dal Pozzo, Cassiano, 110
Dal Pozzo della Cisterna, *principi*, 194
Dal Sole, Gian Gioseffo, 170, 303
Dante Alighieri, 244
Daret, Ernesto, 178, 307
Dario, *re*, 90
Daubigny, Charles-François, 234, 307
Dauphin (Doffin, Delfino), Carle (Charles), 14, 15, 46, 48, 50, 54, 56, 62, 134, 301, 302, 310, 311
D'Azeglio, Massimo, 28, 305, 307
De Bon, Guglielmo, 86
De Chirico, Giorgio, 34, 35, 37, 266, 301, 302, 303, 304, 310
De Dominici, Bernardo, 120
De Ferrari, Gregorio, 308, 309
De Ferrari, Lorenzo, 308
Degas, Hilaire-Germain-Edgar, 29, 31, 254, 313
De Grebber, Pieter, 299
De Gregorio, Marco, 240
De Gubernatis, Giovanni Battista, 232, 305
De Haen, Abraham, 306
De Jode, Gerard, 90

Delacroix, Eugène, 300
De La Hyre, Laurent, 46
Della Corte, Andrea, 204
Della Morte, G., 108
Del Pace, Ranieri, 310
De Luca, Giuseppe, 92
De Ludovicis, *famiglia*, 42
De Motti, Agostino, 306
De Moucheron, Frederick, 302
De Moucheron, Isaac, 22, 150, 302
De Mura, Francesco, 23, 27, 214, 302, 303, 306
De Nittis, Giuseppe, 31, 240, 303, 305
Depero, Fortunato, 33, 299
De Pisis, Filippo, 35, 276, 280, 301, 303
Derain, André, 308
Deruet, Claude, 302
De Sanctis, Francesco, 140
Desportes, Alexandre-François, 224
De Vos, Maarten, 90, 303
De Vos, Pieter, 303
De Wael, Cornelis, 140, 306
Diaghilev, Sergej, 308
Dini, Antonio, 309
Dini, Piero, 254
Diogene di Sinope, 202
Diogene Laerzio, 202
Domenichino, Domenico Zampieri, *detto il*, 15, 16, 20, 50, 134
Donnini Girolamo, 26, 170, 303
Dorazio, Piero, 294, 303, 307
Dorfles, Gillo, 296
Doria, Giovanni Giacomo, 146
Dorigny, Michel, 46, 302
Douffet, Gérard, 17, 104, 306
Druso minore, 72
Druso seniore, 72
Dubuffet, Jean, 290
Duchamp, Michel, 307
Dughet, Gaspard, 21, 138, 150, 180, 222, 302, 311
Durando di Villa, Felice, 194
Durand-Ruel, Paul, 254, 313
Edwards, Pietro, 86
Eismann, Johann Anton, 170, 307
El Greco, Domenico Theotokópulos, *detto*, 98
Elsheimer, Adam, 106
Eluard, Paul, 264, 304, 308
Emanuele Filiberto, *duca di Savoia*, 28, 305
Ensor, James, 310
Ernst, Max, 33, 34, 264, 303, 304
Esiodo, 274
Eugenio di Savoia-Carignano, 188, 300
Fagiolo dell'Arco, Maurizio, 262, 266
Fallaro, Jacopo, 12, 86, 88, 304
Farinelli, Carlo Broschi, *detto il*, 200
Farnese, Ranuccio, 309
Faruffini, Federico, 28
Fattori, Giovanni, 27, 28, 280
Federico il Grande, 212
Federico II, *imperatore*, 122
Federico II di Prussia, 200
Federico Guglielmo di Prussia, 188
Felice, *governatore di Giudea*, 50
Ferdinando de' Medici, 166
Ferdinando di Savoia, *duca di Genova*, 228
Ferdinando I d'Austria, 305
Ferdinando III d'Asburgo-Lorena, 228
Ferrari, Defendente, 11, 78, 304
Ferrari, Gaudenzio, 78, 304
Ferrari, Luca, 132
Ferrero della Marmora, *famiglia*, 228
Ferro, Cesare, 305
Filippo IV, *re di Spagna*, 307
Filippo V, *re di Spagna*, 312
Filippo di Borbone, 212
Finoglio, Paolo, 130
Fiori, Cesare, 308
Floris, Frans, 303
Floro, 134
Fogazzaro, Antonio, 305
Fontana, Giovanni, 168
Fontana, Lucio, 37, 284, 304, 307, 310
Fontanella, *famiglia*, 62
Fontanella, Ottavio, 62
Fontanesi, Antonio, 28, 29, 32, 246, 260, 299, 300, 301
Fontebasso, Domenico, 216
Fontebasso, Francesco, 22, 216
Foppa, Giovanni, 18, 108, 304
Foppa, Vincenzo, 11
Forti Grazzini, Nello, 212
Fra' Bartolomeo, Bartolomeo della Porta, *detto*, 13, 308
Fracanzano, Francesco, 120
Fragonard, Jean-Honoré, 299
Franceschini, Marcantonio, 26, 170
Francesco I, *re di Francia*, 118
François, Guy, 306
Fremin, René, 208
Freud, Sigmund, 264, 303
Frimmel, Theodor, 86
Funi, Achille, 270
Gabiani, Giovanni Domenico, 124
Gadda, Carlo Emilio, 310
Gagna, Federico, 246
Galante, Nicola, 280
Galli da Bibiena, *scenografi*, 200
Galli da Bibiena, Ferdinando, 22
Gandolfino da Roreto, 11, 12, 80, 82, 304
Garrison, Edward B., 74
Gastaldi, Andrea, 305
Gazzelli di Selve, Vittoria Maria Elisabetta, 194
Gemito, Vincenzo, 306
Gerolamo, *santo*, 62
Gherardini, Alessandro, 124
Gherardini, Melchiorre, 18
Ghezzi, Giuseppe, 162, 298
Ghezzi, Pier Leone, 298
Ghiringhelli, Gino, 304
Ghisolfi, Giovanni, 307
Giacarù, Arturo, 236
Giaquinto, Corrado, 22, 302
Gilardi, Pier Celestino, 305
Gilli (o Gili), Anna Caterina, 26, 186, 304
Giordano, Luca, 17, 23, 124, 298
Giotto, 270, 282
Giovanna Battista di Nemours, *duchessa di Savoia*, 15, 46
Giovanni Crisostomo, *santo*, 64
Giovanni da Roreto, 304
Giovenone, Dorotea, 305
Giovenone, Gerolamo, 11, 12, 78, 304, 305
Giuliani, Alfredo, 307
Gneo, *comandante*, 134
Gobetti, Piero, 268, 301
Gola, Emilio, 288
Golycyna, Dimitrievna Ekaterina, 176
Gonin, Enrico, 232
Gonin, Francesco, 30, 220, 248, 305
Goubau, Anton, 311
Goupil, Adolphe, 303, 306
Grammorseo, Pietro, 304
Grandi, Giovanni Battista, 308
Grandi, Girolamo, 308
Grandi, Giuseppe, 304
Grandjean, Spirito (Monsieur Sprit), 110
Graneri, Giovanni Michele, 226
Graneri, Tommaso, 50
Graneri della Rocca, *famiglia*, 58
Graneri della Rocca, Maurizio, 58
Graziani, Ercole, 132
Greiffenklau zu Vollrats, Johann Philipp von, 154
Gros, Antoine-Jean, 228
Grossetti, Carlo, 274
Grossi, Tommaso, 305
Grosso, Giacomo, 272, 305
Grubicy de Dragon, Vittore, 260, 288, 311
Gualino, Riccardo, 268, 280, 300, 301
Guardi, Francesco, 27, 28, 164
Guardi, Gianantonio, 164
Guarino, Francesco, 17, 130
Guercino, Giovanni Francesco Barbieri, *detto il*, 15, 54, 66, 132, 307
Guérin, Paulin, 228
Guggenheim, Peggy, 304
Guglielmo, *duca di Baviera*, 90, 303
Guichenon, Samuel, 110
Guidobono, Bartolomeo, 26
Gussoni, Giovanni, 244
Guttuso, Renato, 303
Hayez, Francesco, 28, 30, 305
Heintz, Joseph, 96
Helmbreker, Theodoor, 140
Hooftman, Gillis, 303
Huchtenburgh, Jan, 188
Induno, Domenico, 28, 30, 238, 242, 305
Induno, Gerolamo, 30, 238, 305
Ingres, Jean-Auguste-Dominique, 228
Isabella di Baviera, *duchessa*, 228
Isaia, *profeta*, 100
Isnardi di Caraglio, *famiglia*, 64
Isnardi di Caraglio, Giovanni Battista, 64
Jacob, Max, 308
Jacopo da Varazze, 82
Joli, Antonio, 198
Juillerat, Jacques-Henry, 30, 232, 305
Jussupoff, *principe*, 198
Juvarra, Filippo, 208, 302, 303, 307
Keilhau, Eberhard, 162
Kemp George Miekle, 230
Keysler, J.G., 194
Klee, Paul, 290, 306, 310
Klossowski, Pierre, 307
Kostka Potocki, Stanislao, 228, 299
Kounellis, Jean, 286
Laclotte, Michel, 104
Laco, Jorge, 304
Ladatte (Ladetti, Ladet), Francesco, 208, 301, 305, 306
Ladatte, Rosalia, 303
Lago, Orazio, 98
Lallemand, Georges, 302
Lanfranco, Giovanni, 16, 298
Langheim, *barone*, 176
Lanino, Bernardino, 100, 305
Lanzani, Andrea, 308
Lanzi, Luigi, 170
La Peigne, Giacinto, 188
Lapi, Nicolò, 124
Largillière, Nicolas de, 194
Lays, Jean-Pierre, 248
Le Brun, Charles, 154
Le Corbusier, Charles-Édouard Janneret, *detto*, 303
Lefebre, Robert, 228
Lega, Silvestro, 280
Legnanino, Stefano Maria Legnani, *detto il*, 142, 308
Legros, Pierre, 312
Le Lorrain, Robert, 208
Lemoine, François, 298
Leonardo da Vinci, 11, 13, 304
Leoncillo, Leoncillo Leonardi, *detto*, 310
Leopoldo I d'Austria, *imperatore*, 306
Lerambert, Louis, 208
Lercari, *cardinale*, 298
Lespingola, François, 208
Levi, Carlo, 280, 301
Liberi, Marco, 19, 148, 306
Liberi, Pietro, 148, 306
Licini, Osvaldo, 304
Liotard, Jean-Étienne, 196
Lista, Stanislao, 306
Longhi, Roberto, 28, 306
Longo Sofista, 144
Longone, Giovanni Battista, 308
Longoni, Emilio, 260
Lorrain, Claude, 20, 21, 22, 112, 138, 144, 150, 180, 184, 299, 311, 312
Luchese, *famiglia*, 42
Luigi XIII, *re di Francia*, 110
Luigi XIV, *re di Francia*, 154, 208
Luigi XV, *re di Francia*, 176, 220, 224
Luisa Amalia di Borbone Napoli, 228
Luti, Benedetto, 307, 312
Maccari, Corrado, 298
Macke, August, 303
Macrino d'Alba, 11
Maestro del Giudizio di Salomone, 17, 104, 306, 309
Mafai, Mario, 310
Maggi, Cesare, 305
Magnasco, Alessandro, 28
Malò, Vincent, 18, 116, 178, 306
Mancini, Antonio, 20, 31, 244, 252, 306
Mancini, Giulio, 309
Manet, Édouard, 280
Manfredi-Crespi, Camilla, 108
Manzoni, Alessandro, 248, 305
Marangoni, Guido, 252
Maratta (Maratti), Carlo, 142, 308, 312
Margherita Jolanda di Savoia, 110
Maria de' Medici, *regina*, 116
Maria di Savoia, *principessa*, 194
Maria Adelaide di Savoia, 110, 299
Maria Anna d'Austria, 307
Maria Cristina di Francia, *duchessa di Savoia*, 15, 46, 110, 301, 302, 311
Maria Teresa Asburgo-Lorena, *regina*, 29, 228
Maria Teresa di Lorena Este, *duchessa*, 306
Marinetti, Filippo Tommaso, 262, 299, 300, 310
Marini, Marino, 310
Mario dei Fiori, Mario Nuzzi, *detto*, 26
Martelli, Diego, 313
Martini, Arturo, 301, 310
Martini, Egidio, 196
Masaccio, Tommaso di Ser Giovanni di Mone Cassai, *detto*, 282
Massari, Lucio, 15, 50
Massimiano, *imperatore*, 80
Massinissa, *re*, 132
Masson, André, 306
Matisse, Henri, 308
Maurizio di Savoia, *cardinale*, 100
Maziere, Simon, 208
Mazzocca, Ferdinando, 30
Mehus, Livio, 124
Melchiorre di Polignac, *cardinale*, 198
Melone, Altobello, 11, 304
Melotti, Fausto, 304
Menzio, Francesco, 280
Merano, Giovan Battista, 312
Mercando, Liliana, 72
Merz, Mario, 286
Mesdag, Hendrick-Wilhelm, 306
Messinger, Otto, 306
Metastasio, Pietro, 302
Meytens, Martin, 194
Mezzetti, Amalia, 234
Michetti, Francesco Paolo, 252
Miel, Jean, 56, 301, 302, 310
Mignard, Pierre, 176
Migne, Jacques-Paul, 64
Minardi, Tomaso, 28
Minetti, *cavaliere*, 258
Minguzzi, Luciano, 304
Miró, Juan, 290, 304
Moccia, Antonio, 228
Modigliani, Amedeo, 280
Moeyaert, Nicolaes, 299
Molinari, Giovanni Domenico, 27, 202, 306
Monet, Claude, 29
Monnoyer, Jean-Baptiste, 186
Monsù Ermanno, Ermanno l'Eremita, Herman van Swanevelt, *detto*, 20, 21, 112, 312
Montale, Eugenio, 310
Moore, Matthew, 286
Morandi, Giorgio, 278, 310
Morandi, Giovanni Maria, 312, 313
Morando, Federico, 100
Morbelli, Angelo, 260
Morelli, Domenico, 28, 306
Moriani, Giuseppe, 310
Mulinaretto, Giovanni Maria Delle Piane, *detto il*, 312
Munch, Edvard, 300
Mussini, Luigi, 28
Muzio, Giovanni, 310

Nadar, Gaspard-Félix Tournachon, *detto*, 303
Narciso, Philibert Torret, *detto il*, 110, 311
Nelli, Pietro, 313
Nepote, Ignazio, 58
Nerone, *imperatore*, 64
Nicodemi, Giorgio, 108
Nietzsche, Friedrich, 264, 302
Novelli, Gastone, 290, 306, 307
Nuvolone, Carlo Francesco, 18, 108, 122, 301, 307
Nuvolone, Giuseppe, 307
Nuvolone, Panfilo, 307
Oberto della Torre, 146, 311
Ollivero, Pietro Domenico, 226
Orizzonte, Jan Frans van Bloemen, *detto l'*, 20, 150, 180, 311
Orlandi, Pellegrino Antonio, 150, 170, 302
Ormea, *marchese di*, 194, 204, 308
Ortiago (Orgiogonte, Orgiago, Ortiagon), 134
Ossola, Carlo, 252
Oudry, Jean Baptiste, 212
Ovidio, 178, 196, 212, 216
Ozzola, Leandro, 198
Paganini, Nicolò, 204
Paisiello, Giovanni, 204
Palagi, Pelagio, 30, 299, 305
Palanca, Angela Maria Pittetti, *detta*, 226
Palazzeschi, Aldo, 310
Palizzi, Filippo, 307
Palizzi, Giuseppe, 28, 31, 234, 307
Pallavicini, Antonio, 146
Pallavicini, Nicolò Maria, 298, 308
Pallavicino, *famiglia*, 116, 178
Pallucchini, Rodolfo, 172, 196
Palma il Giovane, Jacopo Negretti, *detto*, 12
Pamphilj, *famiglia*, 298
Panfi, Romolo, 138, 307
Panini, Giovanni Paolo, 25, 190, 198, 299, 307
Paolo V, *papa*, 168
Paradisi, Domenico, 298
Parentani, Antonino, 42
Parmelin, Hélène, 292
Parmigianino, Francesco Mazzola, *detto il*, 14
Parodi, Domenico, 178
Partenio da Nicea, 134
Pascale d'Illonza, Carlo, 226
Pascoli, Leone, 162
Pasini, Alberto, 29
Passeri, Giovanni Battista, 112
Paulucci, Enrico, 280
Pedon, Bartolomeo, 25, 172, 307, 308
Pellizza da Volpedo, Giuseppe, 29, 260, 299
Perilli, Achille, 294, 303, 306, 307
Perin del Vaga, Pietro Bonaccorsi, *detto*, 118
Persico, Edoardo, 300, 304
Pescali, Daniele, 266
Phélipeaux de La Vrillière, Baltazar, 84
Picasso, Pablo, 292, 302, 308
Piccinelli, Andrea, *vedi* Andrea del Brescianino
Piccio, Giovanni Carnovali, *detto il*, 260, 313
Piceni, Enrico, 240, 254
Piero della Francesca, 282
Pietro da Cortona, Pietro Berrettini, *detto*, 17, 124, 308
Piffetti, Pietro, 204, 305, 308, 309
Pio V, *papa*, 14
Piola, Domenico, 58, 178, 308
Piola, Paolo Gerolamo, 27, 178, 308, 309
Piranesi, Giovanni Battista, 307
Pissarro, Camille, 29, 313
Pittara, Carlo, 29
Plutarco, 90, 134, 202
Podesti, Francesco, 28
Polignac, *cardinale*, 307
Ponzio, Flaminio, 168
Porta, Andrea, 142, 308, 309
Poussin, Nicolas, 15, 20, 46, 144, 150, 180, 302
Pozzo, Andrea, 14, 26, 40, 68, 311
Pozzo, Giovanni Pietro, 309
Pozzo, Pietro Antonio, 309
Prampolini, Enrico, 286, 299
Preti, Mattia, 17, 28, 130
Prevedari, Bernardino, 82
Previati, Gaetano, 260, 299
Priè, *marchese di*, 298
Procaccini, Giulio Cesare, 18, 108, 307
Prudenzio, *poeta*, 80
Puccini, Giacomo, 305
Puvis de Chavannes, Pierre, 29
Raffaello Sanzio, 11, 13, 150, 308
Ragghianti, Carlo Ludovico, 278
Raggi, Pietro Paolo, 16, 41, 58, 309
Raguzzini, Filippo, 218
Raimondi, Marco Antonio, 118
Ranzoni, Daniele, 288
Rapos (Raposo, Rapous), Michele Antonio, 26, 186, 224, 304, 309
Rapos, Vincenza Teresa, 224
Rapos (Raposo, Rapous), Vittorio Amedeo, 23, 26, 220, 224, 309
Ratti, Carlo Giuseppe, 58
Ray, Man, 306
Reggiani, Mauro, 304
Reinsch, E., 90
Reni, Guido, 16, 17, 26, 132, 134, 170, 307
Renoir, Pierre-Auguste, 29, 254, 280
Reydaun, H., 158
Ribera, Jusepe de, *vedi* Spagnoletto
Riccardi, *compositore di musica*, 204
Riccardi, *marchese*, 124
Riccardi di Netro, Ottavio, 40
Ricci, Marco, 25, 172, 196, 222, 308, 313
Ricci, Sebastiano, 22, 25, 28
Ricci Oddi, Giuseppe, 301
Rigaud, Hyacinthe, 194
Rijkaert, David III, 311
Ripa, Cesare, 148
Rivière, François, 164, 310
Rodolfo II d'Asburgo, 96, 298
Roesler Franz, Ettore, 250, 309, 310
Romero Brest, Jorge, 304
Rosa, Salvator, 138, 307, 312
Rosai, Ottone, 36, 278, 310
Rossano, Federico, 240
Rossetti Valentini, Giovanni Maria, 28
Rossi, Gino, 301
Rousseau, Jean-Jacques, 313
Rubens, Pieter Paul, 18, 116, 306
Russolo, Luigi, 258, 300
Sacchetti, *famiglia*, 184, 312
Sacchetti, Gaspare Francesco, 50
Sacchetti, Giovanni Francesco, 15, 16, 18, 50, 134, 310
Sadeler, Johan, 90
Sadeler, Raphael, 92
Sadun, Piero, 310
Sagrestani, Giovanni Camillo, 27, 164, 310
Saint-Jean, Simon, 248
Sanfilippo, Antonio, 303
Sanquirico, Antonio, 86
Sansovino, Jacopo, 86
Sant'Elia, Antonio, 300
Santerre, Jean-Baptiste, 194
Sargent, John, 306
Satie, Eric, 308
Savigliani, Felice, 226
Savinio, Alberto, 300, 303
Savoia, *famiglia*, 30, 146, 301, 305
Schopenhauer, Arthur, 302
Schulenburg, Johann Matthias von, 188, 307, 313
Scialoja, Toti, 296, 310
Scipione, Gino Bonichi, *detto*, 278
Scott, Walter, 305
Segantini, Giovanni, 28, 258, 260
Seiano, *prefetto*, 72
Semeghini, Pio, 301
Serodine, Giovanni, 142
Sestieri, Carlo, 190
Seurat, George-Pierre, 299, 313
Severini, Gino, 32, 299, 300, 301, 310, 311
Signac, Paul, 299, 313
Signorini, Telemaco, 28, 260, 280
Silvestre, Louis de, 194
Simiana di Pianezza, Carlo Emanuele Filiberto, 46
Simonini, Francesco, 188
Sinisgalli, Leonardo, 290
Sironi, Mario, 32, 35, 36, 274, 299, 300, 301, 310, 311
Sisley, Alfred, 29
Smargiassi, Gabriele, 307
Sminck Pitloo, Antony, 234, 307
Smith, Joseph, 313
Sobieski, Jan, *principe*, 298
Sodoma, Giovan Antonio Bazzi, *detto il*, 13
Soffici, Ardengo, 270, 278, 310
Solimena, Francesco, 23, 298, 302
Soprani, Raffaello, 58
Spadini, Armando, 280, 303
Spagnoletto, Jusepe Ribera, *detto lo*, 17, 120, 306, 309
Spanzotti, Martino, 11, 304
Spik, Leo, 90
Spinosa, Nicola, 120
Spranger, Bartholomäus, 96, 298
Statira, *regina*, 90
Steell, J., 230
Stendardo, Pieter van Bloemen, *detto lo*, 311
Stradano, Jacopo, 299
Stradone, Giovanni, 310
Stramezzi, Paolo, 234
Stravinski, Igor, 299, 308
Stringa, Francesco, 303
Studio, Giacomo van Lint, *detto lo*, 218, 312
Studio, Hendrik Frans van Lint, *detto lo*, 25, 184, 312
Subleyras, Pierre, 302
Tallone, Cesare, 299
Tanzio da Varallo, Antonio d'Errico, *detto*, 108
Taricco, Sebastiano, 68, 311
Tasnière, Giorgio, 52
Taurino, *famiglia*, 42
Tavernier, Andrea, 31, 32, 256, 311
Tempesta, Pieter Mulier il Giovane, *detto il*, 138, 222, 307
Teniers, David il Vecchio, 106, 306
Terragni, Giuseppe, 304
Tertulliano, *scrittore*, 62
Tesauro, Emanuele, 40, 42, 46, 110, 301
Thourneysen, Jean-Jacques, 302
Tiarini, Alessandro, 15, 66, 132
Tiberio, *imperatore*, 72
Tiepolo, Giambattista, 22, 28, 31
Tintoretto, Jacopo Robusti, *detto il*, 12, 42, 90, 96, 299
Tiraboschi, Girolamo, 170
Tito Livio, 132, 134
Tiziano Vecellio, 12, 86, 90, 96
Torret, Philibert, *vedi* Narciso
Toscanini, Arturo, 305
Tosi, Arturo, 36, 288, 311
Toulouse-Lautrec, Henri de, 308, 313
Tozzi, Mario, 270
Traversi, Gaspare, 212
Trifena e Trifosa, *sante*, 62
Troyon, Constant, 307
Turcato, Giulio, 303, 310
Turinetti di Priero, *conti*, 311
Tzara, Tristan, 304, 306
Ucceda, *duca d'*, 298
Ungaretti, Giuseppe, 278
Urbano V, *papa*, 86
Ussi, Stefano, 28
Vacca, Angelo senior, 226, 311
Vaccaro, Andrea, 130
Valentin, Jean de Boulogne, *detto il*, 104
Valerio Massimo, 134
van Baburen, Dirck, 306
van Bloemen, Jan Frans, *vedi* Orizzonte
van Bloemen, Pieter, *vedi* Stendardo
van Bredael, Peeter, 21, 128, 140, 311, 312
van Buken, Jean, 140
van Cleve, Corneille, 208
van der Meulen, Adam Frans, 188
van der Venne, Adriano, 106
van de Venne, Jan, *detto lo* Pseudo van der Venne, 21, 106, 311, 312
van de Venne, Vincent Laurensz, 106
van Dyck, Antonie, 146, 306, 308
van Gogh, Vincent, 310
van Goyen, Jan, 309
van Laer, Pieter, *vedi* Bamboccio
van Lint, Giacomo, *vedi* Studio
van Lint, Hendrik Frans, *vedi* Studio
van Lint, Peter, 312
van Loo, Charles-André (Carle, Carlo), 26, 176, 194, 220, 312
van Loo, Jean-Baptiste, 312
van Loo, Louis-Michel, 26, 176, 312
van Meyten, Martin il Giovane, 302
van Poelenburg, Cornelis, 112, 299
van Swanevelt, Herman, *vedi* Monsù Ermanno
Vanvitelli, Gaspar van Wittel, *detto il*, 25, 150, 168, 184, 218, 312
Vasari, Giorgio, 14, 42, 86, 88, 118, 298, 304
Vassallo, Antonio Maria, 306
Vaymer, Endryck, 312
Vaymer, Giovanni Enrico, 146, 312
Vedova, Emilio, 310
Velázquez, Diego, 307, 309
Veldener, Jennyn, 311
Veneziano, Agostino, 118
Venturi, Lionello, 268, 300
Verdussen, Jacob, 312
Verdussen, Jan Peeter, 188, 312
Vermeulen, Jan, 160
Vernazza, Giuseppe, 202
Vernet, Horace, 299
Veronese, Paolo Caliari, *detto il*, 12, 17, 22, 90
Veronesi, Luigi, 304
Verzotti, Giorgio, 258
Viani, Antonio Maria, 100, 312
Vignali, Jacopo, 102, 307
Vincenti, Francesco, 86
Vincenzo I Gonzaga, *duca*, 312
Viola, Domenico, 302
Vipsania, 72
Vittone, *famiglia*, 56
Vittone, Giuseppe Nicola, 56
Vittori, Carlo, 260, 313
Vittoria della Rovere, *granduchessa di Toscana*, 311
Vittorio Amedeo I, *duca di Savoia*, 311
Vittorio Amedeo II, *re di Sardegna*, 301, 307
Vittorio Amedeo III, *re di Sardegna*, 194, 309, 312
Vittorio Amedeo, *principe di Savoia Carignano*, 208
Vittorio Emanuele II di Savoia, *re*, 228, 299, 300, 303
Vittorio Emanuele III di Savoia, *re*, 256, 272
Volterrano, Baldassarre Franceschini, *detto il*, 166
Voet, Jacob Ferdinand, 312
Vouet, Simon, 14, 15, 46, 48, 134, 302
Wagner, Richard, 311
Watteau, Antoine, 299
Wilhelmina, *elettrice palatina*, 200
Wils, Jan, 299
Wulson, Leopold, 90
Zais, Giuseppe, 222, 301
Zandomeneghi, Federico, 29, 254, 313
Zanetti, Anton Maria, 86, 313
Zanetti, Antonio Maria il Giovane, 148
Zani, Pietro, 208
Zenale, Bernardino, 80
Zeri, Federico, 74, 98, 106, 126, 140, 164, 168, 184, 190, 198, 218
Zuccarelli, Francesco, 23, 196, 222, 301, 313
Zuccari, Federico, 14, 40, 62, 298, 299

Le fotografie che corredano questo volume
appartengono all'archivio fotografico Sanpaolo

Le riproduzioni, la stampa e la rilegatura
sono state eseguite nello Stabilimento
Arti Grafiche Amilcare Pizzi S.p.A.
Cinisello Balsamo (Milano)

Finito di stampare nell'ottobre 2003